



Ch. Wink. del.

Söckler sc. 1779.

Philog. 027.6.

<36602766400010

<36602766400010

Bayer. Staatsbibliothek

L. germ

~~157~~

201

Pölitz

Ling. German,
Stylus.

Pg. 1096.

S y s t e m a t i s c h e

E n c y k l o p ä d i e

d e r

stylistischen Wissenschaften.

E i n

Lehrbuch der teutschen Sprache

nach ihrem ganzen Umfange und in ih-
rer gegenwärtigen Gestalt,

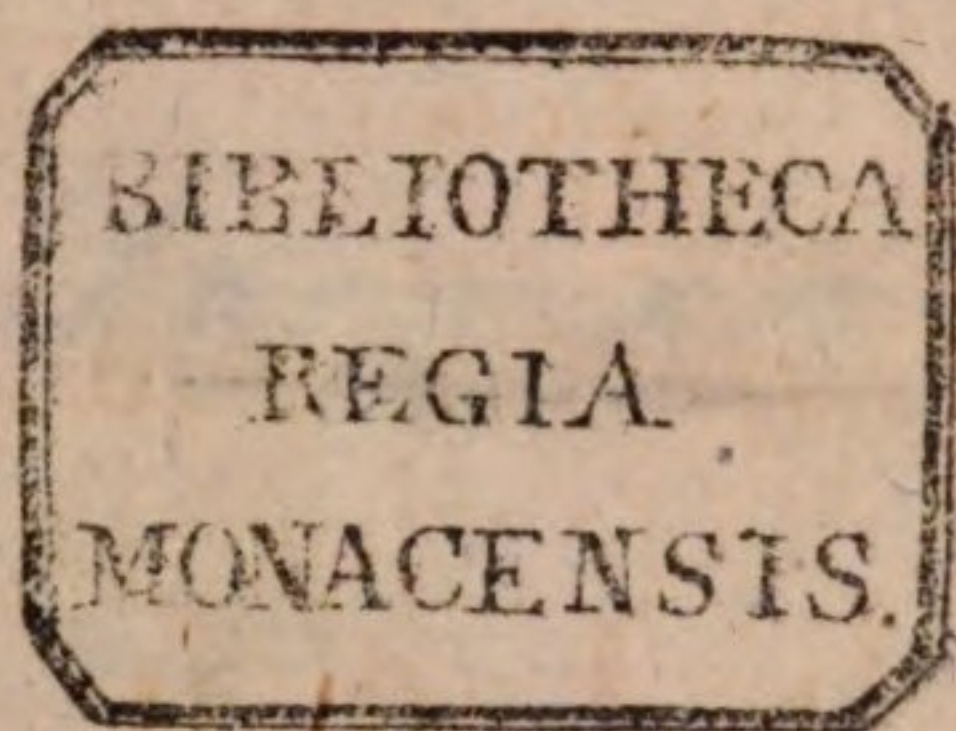
von

Karl Heinrich Ludwig Pölitz.

L e i p z i g,

bei Johann Conrad Hinrichs.

1 8 0 5.



Dem Herrn

Profeffor und Generalfuperintendenten

Dr. N i t f c h,

dem

Herrn Profeffor und Propft

Dr. S c h l e u s n e r

und dem

Herrn Profeffor

S c h r ö c k h

aus reiner Verehrung

gewidmet.

Dem Herrn

Professor und Generalinspektor

Dr. N i l s o n

dem

Herrn Professor und Rector

Dr. C. H. F. S. M. S. T.

und dem

Herrn Professor

Dr. O. H. F. S. M. S. T.

und dem Herrn Professor

Dr. O. H. F. S. M. S. T.

Dr. O. H. F. S. M. S. T.

Dr. O. H. F. S. M. S. T.

Dr. O. H. F. S. M. S. T.

Dr. O. H. F. S. M. S. T.

Dr. O. H. F. S. M. S. T.

V o r r e d e.

Wenn die Sprache in ihrer höhern Entwicklung dem Gange der Ausbildung des Volkes folgt, dem sie angehört: so müssen auch die stylistischen Wissenschaften, welche den wissenschaftlichen Standpunkt der Sprache darzustellen bestimmt sind, unter dem Einflusse der grossen Revolutionen stehen, welche besonders im Felde der Philosophie, und namentlich der Aesthetik geschehen. Wenn die bisher gangbaren höchsten Principien für die Vollendung der Kunstformen erschüttert werden, und

an-

andere an ihre Stelle treten; so muß auch das Gesetz der Form in Beziehung auf die Sprache in einer neuen Gestalt erscheinen, und deshalb werden die vier stylistischen Wissenschaften, Grammatik, Theorie des Styls, Rhetorik und Poetik, Neubegründet und in ihrem innern gegenseitigen Verhältnisse aus einem neu versuchten Gesichtspunkte dargestellt werden müssen.

Ist es nun gegründet, daß das Studium der teutschen Sprache in wissenschaftlicher Hinsicht (bei welchem ein Kursus der empirischen Grammatik und practische stylistische Uebungen vorausgesetzt werden) bisher auf den teutschen Universitäten zu sehr vernachlässigt

figt ward, weil es überhaupt noch bisher an einem Kompendium fehlte, welches jene vier Wissenschaften, und zwar nach einer ebenmäßigen Behandlung und mit Rücksicht auf ihre gegenwärtige Gestalt, so wie mit Beibringung der nöthigsten Literatur umschloß; so dürfte dieses Kompendium, das ich zunächst für meine Vorlesungen über teutsche Sprache schrieb, so lange für diesen Zweck hinreichen, bis ein besseres dasselbe verdrängt.

Ich darf sagen, daß ich, nach einer mehrjährigen wiederholten Bearbeitung aller einzeln Theile der teutschen Sprache, dieses Kompendium als Resultat meiner Forschungen darüber dem Publikum und prüfenden Richtern übergebe. Die Einleitung,

tung, wenn sie manchen Aesthetikern vom alten Herkommen nicht zusagen sollte, kann von diesen weggedacht werden, da jene vier stylistischen Wissenschaften zwar in Beziehung auf die in der Einleitung enthaltenen metaphysisch - ästhetischen Principien gehalten, aber doch auch für sich selbst verständlich sind.

Diese Einleitung übrigens enthält meine eigenthümliche Ansicht der für die Aesthetik gegenwärtig nöthigen Gestalt. Sie ist, nach sorgfältigem Studium aller neuen metaphysischen Systeme und nach genauer Prüfung der verschiedenen ästhetischen Schulen und ihrer Kunstproducte geschrieben, und steht, wenn ich nicht irre, ästhetisch begründet, in sich selbst fest, ohne sich geradezu auf die-

dieses oder jenes philosophische System ausschliessend zu gründen. Man beurtheile sie also auch ganz aus diesem Gesichtspunkte.

Unter allem, was ich bereits über teutsche Sprache schrieb, eignete sich keine Schrift zur Grundlage für halbjährige akademische Vorlesungen; denn meine teutsche Sprachkunde enthält kein Kompendium, sondern ein völlig ausgeführtes System der teutschen Sprache, mit möglichst vollständiger Literatur, ein Werk, auf das ich in diesem Kompendium, besonders in Hinsicht auf die Literatur, mehrmals habe zurückweisen müssen, das aber, durch die völlige Isolirung des Philosophischen von dem Empirischen, welche in diesem

fem

ſym Kompendium durchgehends combinirt worden ſind, nach einem ganz andern Plane geſchrieben iſt, als das vorliegende Werk, in welchem überhaupt die ganze Anſicht und Behandlung der Gegenſtände, beſonders in der Einleitung, Grammatik und Rhetorik, neu verſucht und durchgeführt erſcheinen dürfte.

Leipzig, den 22. October 1804.

Pölitz.

In-

I n h a l t.

I. Einleitung.

§. 1.	Das Absolute.	- - -	Seite 1
- 2.	Aufgabe an die Kunst überhaupt	-	— 3
- 3.	Verhältniß der Form zum Stoffe.	-	— 4
- 4.	Das Gesetz der Form	- -	— 6
- 5.	Kunstdarstellung in der Sprache	-	— 7
- 6.	Der Stoff für die Sprachdarstellung	-	— 8
- 7.	Das Gesetz der Form nach seiner Anwen- dung auf die Sprachdarstellung.	-	— 11
- 8.	Verhältniß der Korrektheit und Schönheit der stylistischen Form gegen einander	-	— 12
- 9.	Geschmack in stylistischer Hinsicht	-	— 14
- 10.	Die untergeordneten Eigenschaften der Korrektheit	- - -	— 14
- 11.	Die untergeordneten Eigenschaften der Schönheit	- - -	— 17
- 12.	Styl. — Schreibart. — Drei Schreibarten	-	— 31
- 13.	Die niedere Schreibart	- -	— 32
- 14.	Die höhere Schreibart	- -	— 33
- 15.	Die mittlere Schreibart	- -	— 34

§. 16.

XII

§. 16.	Klassische Schriftsteller	-	-	Seite 35
- 17.	Harmonie und Verschiedenheit zwischen			
	den Sprachen	-	-	— 36
- 18.	Anwendung auf die deutsche Sprache			— 41

II. Grammatik.

§. 19.	Begriff derselben	-	-	Seite 53
- 20.	Philosophische Begründung der Redetheile.			— 56
- 21.	Empirischer Gebrauch der Redetheile			— 61
- 22.	1) Die Redetheile nach ihrer philo-			
	sophischen Geltung und nach ihrem empi-			
	rischen Gebrauche.			
	a) Das Substantiv; b) Der Artikel;			
	c) Die Präposition	-	-	— 63
- 23.	d) Das Zahlwort	-	-	— 72
- 24.	e) Das Pronomen	-	-	— 73
- 25.	Die attributiven Sprachformen	-	-	— 75
- 26.	f) Das Adjectiv	-	-	— 76
- 27.	g) Das Verbum	-	-	— 77
- 28.	h) Das Particip	-	-	— 83
- 29.	i) Das Adverbium	-	-	— 84
- 30.	k) Die Conjunction	-	-	— 86
- 31.	l) Die Interjection	-	-	— 87
- 32.	2) Der Syntax	-	-	— 88
- 33.	a) Die Rectionslehre	-	-	— 89
- 34.	b) Die Constructionslehre	-	-	— 90
- 35.	3) Die Interpunctuationslehre	-	-	— 91
- 36.	Fortsetzung	-	-	— 92
- 37.	4) Die Synonymik	-	-	— 98
- 38.	5) Die Orthographie	-	-	— 101
- 39.	6) Die Prosodie	-	-	— 105

§. 40.	Fortsetzung. Der Reim und die ent-	
	lehnten Sylbenmaasse	Seite 109

III. Theorie des profaischen Styls.

§. 41.	Begriff derselben	Seite 112
- 42.	Sprachgebrauch	— 114
- 43.	Sprachreinigkeit	— 115
- 44.	Barbarismen	— 117
- 45.	Sprachrichtigkeit	— 121
- 46.	Solöcismen.	— 122
- 47.	Sprachschönheit	— 124
- 48.	Die vier Hauptgattungen des profaischen Styls	— 126
- 49.	1) Der Geschäftsstyl	— 127
- 50.	Fortsetzung	— 131
- 51.	2) Der Briefstyl	— 133
- 52.	a) Der Brief der Convenienz	— 136
- 53.	b) Der vertrauliche Brief	— 138
- 54.	c) Brief des Witzes und der Laune	— 140
- 55.	d) Der belehrende Brief	— 141
- 56.	3) Der historische Styl	— 143
- 57.	Eintheilung des historischen Styls	— 146
- 58.	Die einzeln Formen der historischen Darstellung	— 150
	a) Die Erzählung	— 151
- 59.	b) Die Beschreibung	— 151
- 60.	c) Die Schilderung	— 152
- 61.	d) Die Biographie	— 152
- 62.	e) Die Charakteristik	— 154
- 63.	f) Die Anekdote und der lapidarische Styl	— 155

XIV

§. 64.	g) Die Specialgeschichte	Seite 156
- 65.	b) Die Kulturgeschichte	— 158
- 66.	i) Universalgeschichte.	— 161
- 67.	k) Geschichte der Menschheit	— 162
- 68.	4) Der Lehrstyl	— 165
- 69.	Eintheilung desselben	— 167
- 70.	a) Der systematische Lehrstyl	— 169
- 71.	b) Der kompendiarische Lehrstyl	— 171
- 72.	c) Der commentirende Lehrstyl	— 172
- 73.	d) Der populäre Lehrstyl	— 174
- 74.	e) Der dialectisch-kritifirende Lehrstyl	— 177

IV. Poetik.

§. 75.	Begriff derselben	Seite 180
- 76.	a) Die lyrische Form.	— 184
- 77.	1) Das Lied	— 185
- 78.	2) Die Cantate	— 187
- 79.	3) Die Elegie	— 189
- 80.	4) Die Heroide	— 192
- 81.	5) Die Ode	— 193
- 82.	6) Die Hymne	— 195
- 83.	7) Die Dithyrambe	— 197
- 84.	8) Das Sonnet	— 198
- 85.	b) Die historische Form	— 200
- 86.	a) Historische Form im engern Sinne.	
	1) Die Fabel	— 203
- 87.	2) Die poetische Beschreibung (Das Naturgemälde)	— 206
- 88.	3) Die poetische Erzählung	— 208
- 89.	4) Das Heldengedicht	— 210

§. 90.	5) Die Romanze und Ballade -	Seite 214
- 91.	6) Die Legende - -	— 216
- 92.	7) Der Roman - -	— 218 ¹
- 93.	β) Die dramatische Poesie -	— 222
- 94.	1) Das Trauerspiel - -	— 223
- 95.	2) Das Lustspiel - -	— 227
- 96.	3) Das Schauspiel - -	— 228
- 97.	4) Das Singspiel - -	— 230
- 98.	c) <i>Die didactische Form</i> - -	— 234
- 99.	1) Das eigentliche Lehrgedicht	— 235
- 100.	2) Die Satyre - -	— 237
- 101.	d) <i>Die gemischten poetischen Formen</i> -	— 240
- 102.	1) Die Idylle - -	— 240
- 103.	2) Die Allegorie - -	— 243
- 104.	3) Das Epigramm - -	— 245
- 105.	4) Der Dialog - -	— 246
- 106.	5) Die poetische Epistel -	— 249
- 107.	6) Die Parodie und Travestirung	— 251

V. Rhetorik.

§. 108.	Begriff derselben - -	Seite 254
- 109.	Eintheilung derselben - -	— 257
- 110.	1) <i>Die innere Rhetorik</i> - -	— 258
	a) Korrektheit der Form -	— 258
- 111.	Fortsetzung - -	— 260
- 112.	b) Schönheit der Form -	— 262
- 113.	Die religiöse Rede - -	— 263
- 114.	Die profane Rede - -	— 265
- 115.	Ueber den Charakter der Beredsamkeit	— 266

XVI

§. 116. 2)	Die äußere Rhetorik	-	Seite 269
	a) Die Declamation	-	— 269
- 117.	Fortsetzung	-	— 269
- 118.	Fortsetzung	-	— 271
- 119.	b) Gesticulation	-	— 273
- 120.	Schluss des Ganzen	-	— 275

I.

E i n l e i t u n g.

1.

Das Absolute.

Sobald der Mensch zum Bewusstseyn des geistigen Lebens erwacht, unterscheidet er, im Selbstgeföhle, zwei Sphären, die Sphäre der *Freiheit* und der *Nothwendigkeit*, die Sphäre des *Subjectiven* und des *Objectiven*, die Sphäre des *Unendlichen* und des *Endlichen*. Mag nun die *Philosophie* das Verhältniß dieser beiden Sphären gegen einander bestimmen, wie sie will, und mögen aus den verschiedenartigen Versuchen, das *Objective* zu subjectivisiren, oder das *Subjective* zu objectivisiren, die *verschiedenartigsten Systeme* hervorgehen, deren Kampf nie endigen wird und kann, weil das *Prius des Bewusstseyns* nie erforscht werden wird, (aus welchem allein das räthselhafte Verhältniß, wie im Bewusstseyn sich das *Subjective* und Ob-
A jecti-

jective als identisch ankündigen, erklärt werden könnte); so kann sich der Mensch doch nicht verbergen, daß er *beiden* Sphären zugehört. Zwei Vermögen in ihm, die *Vernunft* und die *Phantasie*, führen ihn unaufhaltbar hin zum Absoluten. Alles Wahre, Gute, Große und Heilige findet die Vernunft in diesem *Absoluten*, ohne welches es kein geistiges Leben gibt. Die grenzenlose Annäherung an die Realisirung desselben ist der sicherste Bürge dafür, daß wir *frei* und zur Unendlichkeit bestimmt sind; die Begrenzung aber, die wir bei diesem Bestreben nicht verkennen können, und die uns eben so von dem *letzten* Punkte des Absoluten auf ewig zurückweist, wie sie uns die Realisirung desselben nur in *einzelnen* Handlungen und Formen gestattet, erinnert uns daran, daß wir *endlich* sind, und daß eben *das unerklärbare Verhältniß des Unendlichen zum Endlichen* die *eigentliche Sphäre der Menschheit* ist.

(Es gehört nicht hieher, in Untersuchungen einzugehen, welche die neuere und neueste Philosophie veranlaßt hat, ob und wie das Subjective aus dem Objectiven, oder das Objectiv aus dem Subjectiven entspringe, oder ob beide zuletzt identisch in dem Absoluten sind; hier bahnt uns nur die Andeutung dieses Standpuncts der Philosophie unsers Zeitalters den Weg zu Untersuchungen über die *Kunst*, und über die *Sprache*, als *Bedingung der redenden Künste*).

Aufgabe an die Kunst überhaupt.

Wenn die Vernunft sich zum Absoluten erhebt, und die Philosophie den Menschen auf die Höhe der Unendlichkeit unter den Begrenzungen der Endlichkeit stellt; so hebt die *Phantasie*, durch die Totalität und Einheit ihrer Schöpfungen, die Grenzlinie zwischen dem Unendlichen und Endlichen auf, und vollendet durch die *Darstellung*, was der Abstraction unmöglich ist. Die *Phantasie* realisirt nämlich durch die *Kunst*, und durch die *Darstellungen der Kunst*, die absolute Harmonie zwischen dem Unendlichen und Endlichen, zwischen Freiheit und Nothwendigkeit. Sie bekleidet die transcendenten Ideen der Vernunft mit einer versinnlichenden Hülle, und stellt sie in *idealischen Formen* vor uns hin, in denen der Mensch sich selbst in einer *idealischen Vollendung* erkennt, die er in der Wirklichkeit nie zu realisiren vermag, für deren Schöpfer er sich aber mit Recht hält, weil *nur er* die Möglichkeit der Objectivirung des Unendlichen durch die Ideale der Kunst in sich fühlt, und nur durch ihn und für ihn Kunst möglich, und die Darstellung der Unendlichkeit innerhalb der Begrenzungen der Endlichkeit die letzte und höchste Aufgabe für alle Kunstformen seyn kann. — So vielfach nun aber die Abstufungen und Schattirungen seyn können, nach welchen Freiheit und Nothwendigkeit, das Unendliche und Endliche, in der Menschheit als neben und durch einander beste-

4
hend gedacht werden können; so vielfach ist auch die Kunst selbst, und darauf gründet sich die *Haupteintheilung des Stoffes für alle Gebilde der Kunst*. — Von dem höchsten Standpuncte aus läßt sich aber nur eine *dreifache* Möglichkeit dieser Darstellung denken; *entweder* die Natur strebt gegen die Freiheit an, und es erscheint ein Conflict beider in der Darstellung, in welchem das Endliche das Unendliche zu besiegen droht; *oder* die Freiheit erhebt sich siegreich über die Natur, und das Endliche wird dem Unendlichen untergeordnet; *oder* beide erscheinen in friedlicher *Harmonie*, und verschmelzen in der Darstellung eben so in wunderbarer Mischung der Form, wie die Zwecke beider selbst glücklich in Einem Puncte zusammentreffen. Aller *Stoff* der Kunstdarstellungen muß, in der letzten Instanz, unter eine dieser *Modifikationen* gehören.

3.

Verhältniß der Form zum Stoffe.

Von dem Stoffe aber ist die *Form* der Darstellung verschieden. *Form* überhaupt ist *Ausdruck der Endlichkeit*, das Unendliche bedarf keiner Form; aber für endliche Wesen *erscheint* es in der Kunst durch *vollendete Form*. Jede vollendete Form enthält also das Unendliche oder Idealische unter einem endlichen Ausdrucke; aber diese Form selbst ist das Product der Freiheit eines zur Unendlichkeit berufenen Wesens,

fens, das diese Unendlichkeit in *seiner Subjectivität* wahrnimmt, und die Form, als freies Product seiner subjectiven Thätigkeit, zum Daseyn ruft. *Das Objective der Form*, und die vollendete Totalität derselben, entsteht also nur durch das unerklärbare Verhältniß der Sphäre des Unendlichen und Endlichen in unserm Wesen. In Hinsicht auf die Kunst muß das *Gebiet der Formen*, welche dem darzustellenden Stoffe entsprechen sollen, der Mannigfaltigkeit der darstellbaren Stoffe angemessen, und deshalb eben so reich und umschliessend seyn, wie das Gebiet des Stoffes selbst. So innig und unauflöslich aber auch der Zusammenhang zwischen Stoff und Form, innerhalb der Totalität der Form, ist; so ist doch nur die *Sphäre der Formen* das eigentliche Gebiet der Kunst. *Alle Künste* haben nämlich die gemeinschaftliche Aufgabe zu lösen: *den Stoff in idealischen Formen darzustellen*; sie selbst aber stehen, als Schöpfungen der Phantasie, nie unter dem Gesetze des Stoffes, sondern einzig *unter dem Gesetz der Form*. Etwas darstellen überhaupt heisst: eine Anschauung davon geben; es durch Verfinnlichung in den Kreis der unmittelbaren Wahrnehmung bringen.

(Das Idealische ist das Absolute, wie es in der Endlichkeit erscheinen kann).

Das Gesetz der Form.

Das Gesetz der Form wird erschöpft durch die *innigste Harmonie zwischen Korrektheit und Schönheit der Form*. Die *Korrektheit* der Form beruht auf der sinnlich vollendeten Darstellung des Absoluten in den dargestellten Vorstellungen, das sich innerhalb der Vorstellungen als subjective Wahrheit ankündigt. Alle Darstellung aber setzt *unmittelbar* Vorstellung voraus, diese Vorstellung mag nun aus dem Vorstellungsvermögen selbst, oder aus dem Gefühls- oder aus dem Begehrungsvermögen entspringen feyn, und darauf beruht das *Verhältniß des Stoffes*, (der seinen letzten Grund nur in der Subjectivität des Menschen, in seinen drei geistigen Vermögen, haben kann), zur Form. Die *Schönheit* der Form beruht auf der Versinnlichung und freien Realisirung des Absoluten im Endlichen *vermitteltst der Darstellung*. Durch die productive Phantasie kann nämlich das Absolute nur als *idealistisch*, d. h. unter einer versinnlichenden Hülle, in der Endlichkeit dargestellt werden; die Form muß also, als Totalität, die höchste Versinnlichung enthalten. Zugleich muß aber auch in der Form die *productive Kraft* selbst, die sie hervorbrachte, *erkannt* werden; es muß also der Form *vollendete Versinnlichung im Ausdrücke, und Freiheit in der Bewegung* zukommen. Durch das erste Merkmal bekommt sie *Objectivität*; durch das zweite Merkmal ist ihr *Ursprung* aus der subjectiven freien Kraft des

des Künstlers unverkennbar. So vermittelt die Sinnlichkeit im Ausdrucke die *Totalität des idealischen Bildes* für die Phantasie; und die Freiheit in der Bewegung erhebt das Kunstwerk, als ein frei hervorgebrachtes *organisches Ganze*, über alles, was Naturschönheit heisst. — Durch die *innigste Harmonie der Korrektheit und Schönheit* wird die Form *vollendet*, d. h. die Form erscheint theils in ihrer nothwendigen (objectiven) Verknüpfung mit dem Stoffe (durch die Korrektheit), theils nach ihrem freisten Ursprunge aus der Subjectivität des Künstlers, dessen productive Kraft sich nicht höher, als in der versinnlichten Idealität des Unendlichen im Endlichen zeigen kann.

5.

Kunstdarstellung in der Sprache

(oder: *redende Künste*).

Alle Künste stellen dar; d. h. in jeder Kunst erscheint das Unendliche unter einer sinnlichen Bekleidung. In diesem Sinne stellen die bildenden Künste durch Figuren, die Musik durch Töne, die Mimik durch Zeichen, die Tanzkunst durch Bewegungen u. s. w., die redenden Künste aber (Rhetorik und Poësie) durch *artikulierte Töne*, oder Worte, und *schriftlich* durch ein System von Zeichen dar, welches jene artikulierten Töne nach ihrem ganzen Umfange und mit der bestimmtesten Genauigkeit charakterisirt. Bei den redenden Künsten wird
also

also die *Sprachfähigkeit*, als Anlage des Menschen, vorausgesetzt; diese Anlage aber für die Kunst in ihrer höchsten Entwicklung und Ausbildung, mithin in dem Zeitalter ihrer möglichsten Reife in Anspruch genommen.

(Der Streit über den (göttlichen oder menschlichen) *Ursprung* der Sprache wird hier als ausgemacht angenommen, und gehört zunächst der *empirischen Psychologie* an. Eben so wenig gehört die *historische* Untersuchung über den Ursprung der *Buchstabenschrift*, und über das *Verhältniß* der *Buchstabenschrift* und *Hieroglyphenschrift* gegen einander hieher).

6.

Der Stoff für die Sprachdarstellung.

Obgleich alle Darstellung in den redenden Künsten nur durch Worte möglich ist; so läßt sich doch in der Art der Darstellung, in der Form, die *ursprüngliche Beschaffenheit* des *Stoffes* nicht verkennen, ob er nämlich zunächst dem *Vorstellungs-* oder dem *Gefühls-* oder dem *Begehrungsvermögen* angehört. Zwar gehören diese drei Vermögen einem und demselben geistigen Subjecte an, und können, bei ihrem innern unzertrennlichen Zusammenhange (den nur die Wissenschaft durch die Zergliederung der einzelnen geistigen Vermögen näher entwickelt), nie so isolirt wirken, daß nicht die andern beiden Vermögen bei der hervorsteckenden Wirksamkeit des einen Vermögens ebenfalls in einer verhältnißmäßigen Thätigkeit wären,

ren; aber eben diese *hervorstechende* Thätigkeit des einen Vermögens bei der Producirung des Stoffes gibt auch dem Charakter der Darstellung das unverkennbarste Gepräge. In Hinsicht also auf den *Ursprung* des Stoffes gibt es in der Sprache *drei verschiedene und allgemeine Formen* der Darstellung: die *Sprache der Prosa*, die *Sprache der Poësie*, und die *Sprache der Beredsamkeit*. An der *ersten* hat das Vorstellungsvermögen, an der *zweiten* das Gefühlsvermögen, und an der *dritten* das Begehrungsvermögen den *nächsten* Antheil. Die Sprache der Prosa ist zunächst Darstellung von *Begriffen*, wo also die Vorstellung *unmittelbar* der Darstellung zum Grunde liegt. Die Sprache der Poësie ist zunächst Darstellung von *subjectiven Gefühlen*, deren Ausdruck sich in einer reichen und mannigfaltig schattirten *Bildersprache* ankündigt, wo aber, weil das Gefühl nicht unmittelbar in der Sprache dargestellt werden kann, sondern *nur mittelbar durch Vorstellungen*, in welche die Gefühle aufgelöst werden müssen, die Darstellung, in ihrer *wörtlichen d. i. äusseren Gestalt*, der Sprache der Prosa scheinbar ähnlich ist, und von der Prosa nur nach ihrem höhern Charakter und nach ihrem Ursprunge aus dem Gefühlsvermögen unterschieden werden kann. (Selbst *Reim* und *Metrum* sind nur *zufällige* Merkmale der Sprache der Poësie, wie weiter unten gezeigt wird). — Die *Sprache der Beredsamkeit*, deren höheres Leben aus angeregten Trieben und Bestrebungen des Begehrungsvermögens hervorgeht, und wieder zunächst die Belebung und Anregung des Begehrungs-

rungsvermögens beabsichtigt, stehet gleichsam zwischen der Sprache der Prosa und Poësie in der Mitte, indem jeder Trieb unsers geistigen Subjects eine Bewegung des Vorstellungs- und Gefühlsvermögens zugleich voraussetzt. Die Sprache der Beredsamkeit will daher auf Verstand und Gefühl gleich stark wirken, und eben so für die Phantasie ein Bild von dem dargestellten Gegenstande vermitteln, wie sie den Verstand zu überzeugen, und den Willen zu Handlungen zu beleben sucht. Sie muß den bei ihr zum Grunde liegenden Trieb für die Darstellung ebenfalls erst in Vorstellung verwandeln, und erscheint deshalb, nach ihrer äußern Gestalt, als Prosa; aber sie ist, ihrem subjectiven Ursprunge nach, eine *eigenthümliche* und *für sich bestehende*, von Prosa und Poësie verschiedene, Form.

(Noch immer hat man die Sprache der Beredsamkeit nicht nach ihrer wesentlichen Differenz von der Sprache der Prosa und der Sprache der Poësie dargestellt; dies liegt bei den Teutschen wohl größtentheils daran, weil sie mehr Muster in der Prosa und in der Poësie, als in der Sprache der Beredsamkeit besitzen. Mehrere ihrer angeblichen Redner, die — nach der politischen Verfassung Teutschlands — immer nur *geistliche*, und nicht weltliche Redner sind, sind entweder trockene Prosaiker, oder sie gefallen sich in einer verfehlten poëtischen Diction, welche beide die Extreme sind, zwischen welchen die *wahre und echte* Sprache der Beredsamkeit mit Sicherheit in der Mitte gehet. Doch frage ich, wohin man die vollendeten Musterarbeiten eines Cicero, eines Saurin, Massillon — und unter den Teut-

schen

schen die Musterarbeiten eines *Jerusalem*, *Zollikofer*, *Reinhard*, *Marezoll* u. a. rechnen will, (ob sie wohl reine Prosaiker oder reine Dichter sind?) wenn man sich weigert, eine eigenthümliche *Sprache der Beredsamkeit* anzunehmen?)

7.

Das Gesetz der Form nach seiner Anwendung auf die Sprachdarstellung.

In einer kultivirten Sprache ist jede dieser drei Modifikationen der Darstellung (die Sprache der Prosa, der Poësie, und der Beredsamkeit) ein in sich vollendetes Ganze, dessen Grenzen gegen die beiden andern, durch die vorhandenen Meisterwerke in jeder derselben, genau gezogen werden können. Der höher kultivirte Mensch wird daher, wenn er eine derselben für seine Darstellung wählt, nie dieselben mit einander verwechseln. Das allgemeine Gesetz für *alle* Kunstform: die innigste Harmonie zwischen Korrektheit und Schönheit der Form überhaupt, gilt daher auch in den redenden Künsten zunächst in Beziehung auf die Sprache. Auf dieser Harmonie beruht die Vollkommenheit und Vollendung des Styls. Die *Korrektheit* der stylistischen Form ist die sinnlich vollkommene Darstellung der Wahrheit in den dargestellten Vorstellungen, und ist theils *grammatische*, theils *logische* Korrektheit. Die *grammatische* Korrektheit hängt aber von der Wahrheit der Darstellung sowohl nach der *allgemeinen* (philosophischen) Sprach-
lehre

lehre ab, welche für *alle Sprachen* gilt, als nach der *besondern* (empirischen) *Sprachlehre*, die für jede einzelne, in der Wirklichkeit vorhandene, Sprache nach deren Eigenthümlichkeiten modificirt ist, (z. B. nach der teutschen, englischen, französischen etc.) — Diese letztere darf der allgemeinen nicht widersprechen, sondern ist nur die Anwendung derselben auf eine *gegebene Sprache*. Die *logische Korrektheit* aber, die mit der philosophischen (oder allgemeinen) *Sprachlehre* in der genauesten Verbindung steht, beruht hauptsächlich auf der, der Wahrheit in der Vorstellung angemessenen, Ordnung, Folge und innern Verbindung der Begriffe selbst, in wiefern diese in der Form der Darstellung erkannt werden kann. — Zur *Schönheit der stylistischen Form* gehört aber, daß die Sinnlichkeit im Ausdrucke, und die Freiheit in der Bewegung des stylistischen Ganzen, dasselbe zu einem vollendeten ästhetischen Organismus in der Sprachdarstellung erhebe, dessen idealische Objectivität frei producirt wird durch die subjective Kraft des Darstellenden.

8.

Verhältniß der Korrektheit und Schönheit der stylistischen Form gegen einander.

Die beiden Haupteigenschaften der stylistischen Form, Korrektheit und Schönheit, welchen alle andere Eigenschaften untergeordnet sind, müssen aber in der innigsten Harmonie stehen,
d.

d. h. *sie müssen die Form zu einem unauflöslichen Ganzen vereinigen*, so daß man die Form vernichten müßte, wenn man ihr gegenseitiges Verhältniß aufheben wollte. Die Correctheit der Form besteht aber nicht durch die Schönheit, die Schönheit hängt nicht von der Correctheit ab. Beide bestehen *nicht durch*, sondern *neben einander*; sie sind sich, *an sich*, nicht subordinirt, sondern coordinirt. Aber *beide constituiren erst gemeinschaftlich die Form*, d. h. *die Form wird nur Form durch ihre unauflösliche Verbindung*. In derselben *einen und untheilbaren Form*, die in der Darstellung unter der Totalität eines vollendeten Organismus erscheint, kann man nach keinem Prius oder Posterius fragen, so lange als die Form besteht, erscheint sie eben dadurch idealisch und vollendet, daß in ihr die Correctheit und Schönheit durch die productive Kraft des Darstellenden *identisch* vereinigt sind. Daraus ergibt sich zugleich, daß kein stylistisches Product den Namen eines Kunstwerks verdient, in welchem diese Totalität der Form fehlt; denn jenes höchste und letzte Gesetz der Form gilt als unabänderliche Norm für alle stylistische Darstellung. Dabei kann nicht gefragt werden, *warum* dieses Gesetz das höchste und letzte für die Darstellung ist; denn die productive Kraft gibt sich selbst dieses Gesetz für ihre Schöpfungen auf, und wird bloß durch solche Darstellungen befriedigt, welche diesem Gesetze angemessen sind.

Schillers kl. prof. Schriften, Th. 2. S. 359. f.

Geschmack in stylistischer Hinsicht.

Der Geschmack ist im Allgemeinen das Vermögen, die Angemessenheit einer Form zu dem Gesetze der Form zu beurtheilen. Er setzt daher einen unverdorbenen natürlichen Sinn für Kunst, und eine harmonische Ausbildung aller subjectiven geistigen Anlagen voraus, um sich zum Absoluten in der Idee der Vernunft und in den Idealen der Phantasie zu erheben, und entweder selbst durch die subjective Begeisterung das Absolute in idealischen Formen in der Sphäre der Endlichkeit darzustellen, oder, mit vollendeter Vergegenwärtigung des Gesetzes der Form, die Form, als freie idealische Objectivirung des Subjectiven, zu beurtheilen. Ohne diese Reife der Vernunft und Phantasie gibt es keinen gereiften Geschmack, und daraus läßt sich die Verschiedenheit desselben nach den unendlich verschiedenen Graden der subjectiven Bildung, und nach der herrschenden Einseitigkeit in der Entwicklung der isolirten geistigen Vermögen erklären.

Die untergeordneten Eigenschaften der Correctheit.

Das Absolute in der menschlichen Erkenntnis ist die Wahrheit; sie ist idealisch, weil
die

die Grenzen der Endlichkeit uns von dem letzten Punkte selbst zurückweisen, wohl aber eine Versinnlichung der Wahrheit verstaten und unvermeidlich herbeiführen. Die endliche Erkenntnis besteht aus *einzelnen* Vorstellungen, die unter sich durch ein inneres nothwendiges Band, das aber ganz subjectiv ist, verbunden sind. Das, was nun innerhalb der Vorstellungen sich, in Beziehung auf jenes innere nothwendige Band, als Wahrheit ankündigt, *erscheint* (§. 4.) in der *Darstellung*, die der Vorstellung ganz entspricht, *als Korrektheit*. Inwiefern nun *jeder* in der Sprache darzustellende *Stoff*, (er habe seinen Ursprung in dem Vorstellungs- oder in dem Gefühls- oder in dem Begehrungsvermögen) *durch das Medium der Vorstellung*, entweder *unmittelbar*, (wenn er aus dem Vorstellungsvermögen selbst entspringt), oder *mittelbar*, (wenn er aus dem Gefühls- oder Begehrungsvermögen entspringt), gehen muß; so ist auch die Korrektheit, *als die versinnlichte Angemessenheit der Form der Darstellung zu dem Stoffe*, die erste Grundeigenschaft in dem Charakter der Form selbst. — Im Detail gehören aber zur Korrektheit folgende *untergeordnete* Eigenschaften, ohne welche jene Versinnlichung der Angemessenheit der Form zum Stoffe nicht möglich ist:

1) *Deutlichkeit*, die von der Wahl derjenigen Wörter abhängt, welche in diesem stylistischen Zusammenhange die darzustellende Vorstellung am *bestimmtesten* bezeichnen, so daß jeder, der das gewählte Wort liest oder höret,

höret, *dasselbe* dabei denkt, was der Darstellende dachte. Dazu gehören die *passendsten* (angemessensten) und nach dem Sprachgebrauche *üblichen* Wörter. Die Deutlichkeit heisst *Klarheit*, sobald der Verstand die einzelnen Merkmale in dem dargestellten Begriffe von einander unterscheiden kann. (Ihr steht die *Unverständlichkeit* und *Dunkelheit* gegenüber).

2) Die *Vollständigkeit*, dass alles, was zur Sphäre eines Begriffs oder einer ganzen zusammenhängenden Erkenntniss gehört, in der Darstellung vorhanden sey, so dass die Sphäre der Darstellung die Sphäre der Vorstellung erschöpfe.

3) Die *Treue*, dass die Darstellung nicht anders die Vorstellung wiedergibt, als wie sie, als Vorstellung, in der Sphäre der subjectiven Erkenntniss wahrgenommen wird, ohne Veränderung, Verschönerung, Verminderung oder Uebertreibung.

4) Die *Ordnung und Natürlichkeit*, dass alle einzelne Theile der Darstellung so auf einander folgen, wie die Vorstellungen in einer geordneten subjectiven Erkenntniss selbst aus einander hervorgehen und mit einander verbunden sind, und zwar nach der Analogie des Zusammenhanges der einzelnen Theile eines organischen Products der bildenden Natur.

5) Die *Präcision*, dass nichts mehr, und nichts weniger in der Darstellung vorhanden sey, sowohl nach den gewählten Worten, als nach der Stellung und Verbindung derselben
zur

zur technischen Oekonomie des Ganzen, als für die Bezeichnung der dargestellten Vorstellungen nöthig ist.

6) Die *Einheit*, daß die Darstellung, in Hinsicht auf ihre Angemessenheit zu dem Stoffe, den Stoff *durch* die Behandlung *als ein in sich verbundenes Ganze* erscheinen lasse, das selbst dann einen nothwendigen innern Zusammenhang hätte, wenn auch die Schönheit mit der Korrektheit in der Form nicht aufs innigste verbunden wäre, und die Korrektheit bloß als das *einzige Kriterium der vollendeten Form* aufgestellt würde.

11.

Die untergeordneten Eigenschaften der Schönheit.

Die Schönheit ist das durch subjective Kraft objectivirte, d. i. freiproducirte Absolute in einer vollendeten idealischen Totalität der Form. Je höher diese productive Kraft sich erhebt; je inniger sie das Absolute ergreift, und, als unerreichbar und außerhalb der Sphäre der Menschheit, herabzieht in die Sphäre der Endlichkeit, um es unter der *einzigen* Bedingung seiner Vergegenwärtigung, *unter einer idealischen*, durch freie subjective Kraft produciren, *Kunstform* darzustellen; desto mehr wird man finden, daß die *beiden* wesentlichen Bestandtheile der Schönheit, die vollendete idea-

B lische

lische *Verfinnlichung des Objects*, und die idealische *Freiheit in der Bewegung*, in der *Erscheinung der Form* unendlicher Modifikationen und Nüancen fähig find. — Diese einzelnen Modifikationen des *Schönen* der Form vermögen wir aber im *Begriffe* nicht anders, denn als *untergeordnete* Eigenschaften der *Grundeigenschaft* der *Schönheit* selbst darzustellen. Sie find:

1) *Lebhaftigkeit*. Lebhaft ist das, worin sich Leben zeigt. Alles Leben zeigt sich in der Natur unter einer organischen Hülle. Die idealische Kunstform ist ebenfalls eine Hülle, der sichtbare Organismus des unsichtbaren Unendlichen. Das höhere Leben in der Darstellung der Form kündigt sich aber dadurch an, daß, vermittelt der *Verfinnlichung* des frei producirten Objects in der Form, dasselbe (das Object) für die Phantasie *die Totalität Einer Anschauung* wird. Die *Verfinnlichung* der einzelnen Theile der Form dient also dann dazu, die ganze Form als eine vollendete Totalität darzustellen. Diese höhere *Verfinnlichung* hängt aber von dem abgeschlossenen Ganzen einer *Bildersprache* ab, welche das Eigentliche *uneigentlich* (d. i. *figürlich*), aber unter einem erhöhten Kolorit bezeichnet, weshalb man die *einzelnen Glieder* dieser *Bildersprache*, die als solche der reinen Sprache der Prosa entgegengesetzt ist, gewöhnlich (aber sehr unbestimmt) die *rhetorischen Figuren* nennt *).

2)

*) Darüber in der Note zu diesem Paragraphen ausführlich.

2) Das *Interessante*, welches darin besteht, daß die Form, als Form und durch sich selbst, unmittelbar in der Anschauung fesselt, und unsere erhöhte Theilnahme, wegen ihrer vollendeten Totalität, erregt.

3) Die *Leichtigkeit*, welche in der *versinnlichten Freiheit* des producirenden Künstlers besteht, wornach er das Ganze der Form, ohne Erkünstelung, ohne Lücken, ohne Härten und gewaltsame Uebergänge, in dem freien Ergusse einer einzigen glücklichen Begeisterung zum Daseyn rief. Der Fluß der Diction muß so hell, eben und rein fortlaufen, daß ihn keine Schwierigkeit aufhält, und in der Anschauung jeder Theil, nach seiner unmittelbaren Verbindung mit dem andern vor der Phantasie vorübergeht.

4) Die *Mannigfaltigkeit*, nach welcher die isolirten Theile der Form, als *Theile*, unbeschadet der Einheit der Form, ein reines Wohlgefallen anregen, das aus der Wahrnehmung ihrer Verhältnismäßigkeit (Proportion) zur idealischen Haltung des Ganzen hervorgehet.

5) Die *Farbengebung*, oder die *Vertheilung von Licht und Schatten*. Das Licht in der stylistischen Darstellung besteht in der freien Hervorhebung der wesentlichsten Theile der Form; der Schatten hingegen in der absichtlichen Verdunkelung derjenigen Theile der Form, welche eben durch die genialische Berechnung und Versinnlichung ihres Verhältnisses zu jenen kunstvoll hervorgehobenen Theilen, den To-

taleindruck der Form selbst um so ficherer begründen. — Auf dieser Farbengebung beruht die Wirkung des *Kontrastes*, als einer wesentlichen Bedingung der Schönheit der Form, (vgl. *Heydenreich*, unter dem Artikel: *Kontrast*, in dem *kurzgef. Handw. Th.* 1, S. 279. f.).

6) Das *Nüanciren*, oder die in dem Detail der Form mit Zartheit aufgetragenen, und nur dem gereiften Geschmacke bemerkbaren, feinern Unterschiede in dem Kolorit der Darstellung der einzelnen Theile, und in der beinahe unsichtbaren Verkettung derselben unter sich zur Totalität. — Ueber diese beinahe unmerklichen Uebergänge gleitet der minder gebildete Geschmack, als über etwas Gewöhnliches, und als ob es so seyn müßte, hinweg.

7) Die *Kraft* besteht in dem harmonischen Zusammentreffen aller einzelnen Theile der Form zur Hervorbringung eines Totaleindrucks derselben auf das Gefühlsvermögen.

8) Das *Edle* besteht in dem durch die Haltung der ganzen Form angeregten, sittlichen Gefühle, inwiefern die reinste Idealisirung des Unendlichen in der *Versinnlichung des Guten durch die Schönheit* der Form besteht.

9) Die *Würde* der Form steht mit dem Edlen in genauer Verbindung, und beruht auf der Angemessenheit der dargestellten Form zu den höchsten sittlichen Ideen der Vernunft. Der höchste Grad der Würde ist das *Majestätische*,
das

das die productive, mit der Vernunft harmonisch wirkende, Phantasie blos in die Darstellung des *Heiligen* legen kann.

10) Die *Neubheit* der Form hängt davon ab, daß ihre Totalität mit keiner schon vorhandenen ähnlichen Form verglichen werden kann. — Das *Feierliche* steht damit in Verbindung, inwiefern es der Form dann zukommt, wenn das in der Form dargestellte Object als aus der Reihe des Gewöhnlichen herausgehoben erscheint.

11) Das *Kühne* besteht in der gewagten, aber gelungenen genialischen Auswahl und in der ungewöhnlichen Zusammenstellung der einzelnen Bilder (Glieder) in der Form zu einem Ganzen, dessen Anschauung uns *überrascht*.

12) Das *Wunderbare* beruht auf der *Versinnlichung* eines Objects, das, *nach seiner Umgebung* in der Totalität der Form, nicht mehr der Sphäre des Möglichen, sondern der Sphäre des *Unbegreiflichen*, die auf der Grenzlinie des Idealischen schwebt, angehört, (z. B. die ganze Feenwelt etc.)

13) Die *Simplicität* der Form beruht auf derjenigen einfachen Haltung derselben, welche sowohl in dem Ganzen, als in der Symmetrie und dem Kolorit der Theile allen zufälligen Schmuck von sich ausschließt.

14) Die *Anmuth* der Form beruht auf der Freiheit, womit das *Zufällige* in der Form behandelt ist. Die Anmuth ist eine *bewegliche* Schön-

Schönheit, die an ihrem Subjecte zufällig entstehen, und eben so aufhören kann, mithin mit dem Subjecte nicht nothwendig gegeben ist. (*Schiller, über Anmuth und Würde, in d. kl. Schrift. Th. 2., S. 217. ff.*) Der höchste Grad der Anmuth ist das *Bezaubernde*, wo wir uns in der Anschauung der Form verlieren, und gleichsam in derselben untergehen.

15) Das *Naive* besteht in der Darstellung des Natürlichen im Kontraste mit der Kunst und der Konvenienz, und in der Versinnlichung des Sieges der Natur über sie. Dieser Sieg kann dargestellt werden als wider Wissen und Willen der Person, dann *belustiget* das Naive; oder mit völligem Bewusstseyn derselben, dann *rührt* das Naive. In beiden Fällen muß die Natur Recht, die Kunst Unrecht haben. (*Schiller, kl. Schr. Th. 2., S. 1. ff.*)

16) Das *Sentimentale* (Rührende) besteht in derjenigen ästhetischen Darstellung des Strebens nach dem Unendlichen, welche das gemischte Gefühl der Lust und Unlust über das kontrastirende Verhältniß des Idealischen und des Wirklichen in uns anregt. Das Idealische und die Wirklichkeit, die Freiheit und die Natur erscheinen uns in einem unauflöslichen Antagonismus. Dieser Antagonismus, begründet in unserer Subjectivität, und durch unzählige Facta der moralischen Welt ebenso, wie durch Erscheinungen in der physischen Welt und aufgedrungen, erschüttert das Gefühl uns *rührt* es, und zwar um so tiefer, je mehr die wahr-
ge-

genommene Zweckwidrigkeit gegen die *moralische* Teleologie verstößt. Die Rührung enthält also zwei Bestandtheile: *Schmerz* und *Vergnügen*; der *erstere* durch den Kontrast des Realen zum Idealen, der *letztere* durch das subjective Vergegenwärtigen des Idealischen angeregt. Die Liebe, die Sehnsucht, die Hoffnung, die Wehmuth, das Entsagen etc. und überhaupt die edelsten Gefühle des menschlichen Herzens, die durch das Reale so oft in ihrer Aeufserung gehemmt werden, liegen in dem Kreise der Darstellung des Sentimentalen. Im Gegenfatze des Naiven ist das Sentimentale der Charakter des Romantischen; denn wenn das Naive uns die Art verfinnlicht, wie der Mensch überall *der Natur* sein Bild aufdrückt, und der freie Geist über die Nothwendigkeit herrscht, so dafs in den Gestalten der naiven Darstellung uns eine hohe Ruhe und Vollendung anspricht; so zeigt uns die romantische Darstellung, was die Natur aus dem Menschen machte, oder machen kann, wie das Ideale in ihm *unter dem harten Drucke* des Realen steht, und das Endliche das Unendliche zu vernichten droht.

17) *Das Grofse.* Die Gröfse ist entweder *extensiv* oder *intensiv*. Zu der letztern gehört auch die *moralische* Gröfse. Bei jeder Gröfse denkt man sich eine Einheit, zu welcher mehrere gleichartige Theile verbunden sind. Nur durch die Form der Endlichkeit, unter welcher uns das Absolute erscheint, wird der Unterschied zwischen Gröfse und Gröfse möglich; denn das Absolute an sich ist weder grofs, noch

noch klein. Der Maasstab der Gröfse ist daher bloß ein Maasstab für *endliche Wesen*. Wird die Gröfse *logisch* beurtheilt, so bezieht sie sich auf das *Erkenntnißvermögen*. Wird sie *ästhetisch* geschätzt; so bezieht sie sich auf das *Gefühlsvermögen*. Hier erblicken wir, auf Veranlassung des vorgestellten Gegenstandes, etwas *in uns selbst*. Wir messen mit dem Maasstabe des subjectiv Unendlichen das vor-schwebende Object; mithin ist das Große keine objective Eigenschaft des Gegenstandes, dem es beigelegt wird, sondern die Wirkung unsers eignen Subjects, auf Veranlassung jenes Gegenstandes. Es entspringt *eines Theils* aus dem Unvermögen der Phantasie, die von der Vernunft als Forderung aufgestellte Totalität in Darstellung der Gröfse zu erreichen; *andern Theils* aus dem vorgestellten Vermögen der Vernunft, eine solche Forderung aufstellen zu können. Auf das erste gründet sich die *zurückstoßende* (mit *Unlust* verknüpfte), auf das zweite die *anziehende* (mit *Lust* vereinigte) Kraft des Großen. (*Schillers kleine Schriften, Th. 4., S. 48. ff.*)

18) Das *Erhabene* besteht in dem erhöhten subjectiven Gefühle des Unendlichen, das durch eine lebhaftere Verfinnlichung des gegen das Unendliche anstrebbenden Endlichen angeregt wird. Das Endliche, das sich mit dem Unendlichen zu messen versucht, mag nun in der Natur, oder in der Kunst liegen; die freie Kraft *in* dem Menschen fühlt sich zwar durch das Anstreben des Endlichen gegen das Unendliche ergriffen und

und erschüttert, aber nicht besiegt. Dadurch wird denn das *Gefühl der Lust durch das Gefühl der Unlust* hervorgebracht, indem, bei der Wahrnehmung des Antagonismus des Endlichen gegen das Unendliche, welchem die Phantasie beinahe erliegt, die Kraft der Vernunft erwacht, und durch die von ihr producirte Idee des Unendlichen das Ideal desselben in seiner ganzen Unermesslichkeit vor die Seele tritt, und in der Totalität der Kunstform, nach seinem Siege über das ihm gegenüber stehende Endliche, verfinnlicht erscheint. In dem Erhabenen wird also eines Theils das Gefühl unsrer Begrenzung, bei dem Anschauen einer mächtig wirkenden, sinnlichen Kraft, andern Theils das Gefühl unsrer geistigen Ueberlegenheit über alles Endliche zugleich angeregt. (*Schillers kl. Schriften Th. 4., S. 85. ff. u. Th. 3, S. 1. ff.*)

19) Das *Pathetische* beruht auf derjenigen Darstellung des Affects, wo das überfinnliche Princip in dem Menschen mit dem sinnlichen im Kampfe ist, und in diesem Kampfe den Sieg erhält. Nie ist das Leiden selbst, sondern nur das Anstreben der geistigen Kraft gegen das Leiden ästhetisch. Diese Kraft der *Freiheit* muß verfinnlicht werden in der Darstellung; denn eine bloß physische Kraft gegen das Leiden kann uns nicht interessiren, und eignet sich nicht zur Darstellung einer schönen Form, in welcher das intensive Leben des Menschen, das Unendliche, als siegend über das Endliche erkennbar seyn muß. (*Schillers kl. Schriften, Th. 3., S. 310. ff.*)

20) Das *Lächerliche* (oder *Komische*) besteht in der Form in derjenigen Verfinnlichung einer menschlichen Individualität, nach einer psychologischen Verkettung ihrer Thorheiten und Fehler, daß nur durch das ästhetische Verhältniß der dargestellten Fehler und Thorheiten zur Individualität, die Totalität der Form hervorgebracht wird. Nur der Mensch kann lachen, und er kann nur Menschen *belachen*; die Form also, die in ihm dieses Gefühl anregen soll, muß ihm subjective Fehler und Thorheiten objectivisiren, doch so, daß keine moralischen Gebrechen die Einheit der Darstellung stören, ohne welche kein reines Gefühl der Lust durch die Form angeregt werden kann. (*Heydenreich, Beiträge zur Kritik des Geschmacks, Th. 1., S. 45. ff.*)

(Der Ursprung der sogenannten *rhetorischen Figuren* verlieret sich in jene frühe Periode der Sprachbildung, wo noch das Sinnliche durch das Wort dargestellt wurde, und nun zuerst der abstrahirende Verstand eine neue Welt hervorbrachte, für die sich in der Sprachdarstellung keine Bezeichnung fand. Man nahm also das Wort, welches das Sinnliche unmittelbar bezeichnete, für die Darstellung des *Nichtsinlichen* mittelbar d. i. *figürlich*; man bekleidete das Nichtsinliche im Worte mit einer sinnlichen Hülle, so wie schon in der Darstellung selbst, als Symbol der Vorstellung, der Grundcharakter des Figürlichen liegt. War diese figürliche Bezeichnung des Nichtsinlichen einmal in der Sprache vorhanden; so blieb sie auch in der Periode der höhern Sprachbildung, wo für die Darstellung des Nichtsinlichen bereits eine eigenthümliche wörtliche Bezeichnung ausge-

ge-

gemittelt war. Was früherhin die Armuth der Sprache beurkundete; das diente jetzt zu ihrem Reichthume, man fand nämlich, daß es in der Sprache eine *zweifach* verschiedene Bezeichnung des Nichtsinnlichen, *eine eigenthümliche und eine figürliche*, gäbe, und daß sich neben der Sprache des Verstandes *eine vollendete Bildersprache der Phantasie*, ein innerer Zusammenhang in der figürlichen Bezeichnung des Nichtsinnlichen, in der Sprache selbst vorfinde. Daß die *Rhetorik* und *Poetik* sich besonders dieser Bildersprache bedienen, um die absolute Totalität einer ästhetischen Form, deren Grundcharakter *Versinnlichung* und *Freiheit in der Bewegung* ist, zu vollenden, bedarf kaum erinnert zu werden. Nur das gehört vorzüglich hieher, daß man die *gesammte* Sphäre der rhetorischen Figuren sich als ein abgeschlossenes, in sich zusammenhängendes und vollendetes Ganze, als eine Sphäre für die Darstellungen der Phantasie, neben der Sphäre der reinen Verstandesdarstellung, denke, nicht aber jede einzelne rhetorische Figur *in ihrer armseiligen Isolirtheit*, und als einzelner losgerissener Theil, analysire, sondern das freie Leben, das durch das Zusammenspiel derselben bei den klassischen Dichtern und Rednern des Alterthums und der neuern Zeit in der Form hervorgebracht wird, mit reinem Kunstsinne anschauet, und es durch productive Kraft in eigenen Formen realisire. — Durch die Figuren wird also in der Darstellung *die dargestellte Vorstellung unter einem veränderten, und zwar höher versinnlichten Verhältnisse*, das bloß mechanische Leben der dargestellten Begriffe als ein *organisches*, die Nothwendigkeit in der Verbindung der Begriffe *als ein Spiel der Freiheit* erscheinen. In einer reichen und ausgebildeten Sprache, wo beide Sphären der Darstellung, die eigentliche und uneigentliche, neben einander zur

Vol-

Vollendung ausgebildet sind, kann jede Figur, und jedes Ganze von Figuren in deutliche Begriffe aufgelöst werden, doch jedesmal mit Verlust des darin enthaltenen Bildes und der dadurch bewirkten höhern Versinnlichung. Denn der Gedanke selbst bleibt, im figürlichen Ausdrucke, derselbe; nur das Medium wechselt, das ihn darstellt, und die Umgebung, welche ihn begleitet. Dies kann aber auf doppelte Weise geschehen: 1) entweder der Subjects begriff bleibt in der stylistischen Darstellung unverändert stehen, und blos der Prädicatsbegriff wird unter einem versinnlichten Verhältnisse zum Subjects begriffe dargestellt, dann heisst diese Modification: *Figur*; 2) oder der Subjects begriff selbst erscheint in der Darstellung unter einer uneigentlichen, bildlichen Bezeichnung, und dadurch verändert sich die ganze Sphäre der Darstellung. Diese Modifikation geschieht durch die Tropen.

Nach diesem Princip wird

A) durch die *Figuren*

a) dem Subjects begriffe in der Darstellung ein versinnlichendes Prädicat beigelegt, (hierher gehören das Epitheton, die Emphasis, die Exergasie, die Congruenz);

b) oder es wird mit der höhern Versinnlichung zugleich die ganze Sphäre und die stylistische Umgebung um den in eigentlicher Bedeutung stehen bleibenden Subjects begriff verändert, (hierher gehören die Frage, die Anrede, der Ausruf, die Wiederholung [als Epizeuxis, Anaphora, und Epiphora], die Inversion, die Parenthese, die Description, der Dialog, die Ellipse, das Asyndeton, das Polysyndeton, die Epanorthosis, die Praeoccupatio, die Concessio, die Praeteritio, die Cumulatio [Amplificatio], die Allusio, das Beispiel, das Gleich-

Gleichniss, die Parallele, das Antitheton, die Antithese, die Gradation [Klimax und Antiklimax], die Hyperbel, das Komische, (inwiefern es in einzelnen Worten liegt), die Ironie [Sarkasmus, Diasyrmus, Mimesis].)

B) Durch die Tropen

a) *wird die eigentliche Bezeichnung des Subjectsbegriffs mit einem uneigentlichen in der Sphäre der Darstellung vertauscht, (hieher gehören die Metonymie, die Synekdoche, die Metapher, die Periphrasis, die Personification [Prosopöie], die Sermocination).*

b) *oder es wird durch die Verwandlung der eigentlichen Bezeichnung des Subjectsbegriffs in eine uneigentliche zugleich die ganze stylistische Umgebung um den Subjectsbegriff verändert, (hieher gehören: die Allegorie und die Vision).*

(Die ausführliche und durchgehends mit Beispielen belegte Darstellung der Figuren und Tropen, nach diesem Princip geordnet, so wie die vollständige Literatur darüber vergleiche man in meiner Sprachkunde, S. 181 — 212.)

(Blos grammatische Figuren sind: *Prosthesis, Aphäresis, Paragoge, Apokope, Epenthesis, Synkope, Krafis, Anastrophe, Metathesis*, welche größtentheils aus einem ungeläuterten Geschmacke oder aus Unbekanntschaft mit der grammatischen Korrektheit des Ausdrucks hervorgehen. — Ausgeführt sind sie mit Beispielen in meiner Sprachkunde S. 395. ff.)

(Blosse Wortspiele und Verstoffe gegen die Schönheit der Form sind die *Alliteration, Annomination, Onomatopöie, die Echo*. — Auch kann man die *Aenigmata* und das *Anagramm* hieher rech-

rechnen — — vergl. *meine Sprachkunde* S. 212. f. — Die *Mythologie* muß aus einem eignen Standpunkte betrachtet werden; denn bisweilen besteht sie blos in einzelnen Ausdrücken aus der griechischen, nordischen, asiatischen etc. *Mythologie*, die dann nicht mehr, denn als *Figuren* gelten; bisweilen aber erscheint sie in größern Kunstwerken, deren Stoff ganz aus jenen Ueberresten der alten Sagengeschichte entlehnt ist; dann kann in der *Poesie* blos über die *Form*, unter welcher diese Sagen erscheinen, nicht aber über sie selbst geurtheilt werden).

(Die vollständige *Literatur* der *theoretischen Aesthetik* seit *Baumgarten* in meiner *Sprachk.* S. 249. ff. — Die bedeutendern Schriften sind von *Baumgarten*, *G. F. Meier*, *Mendelssohn*, *Riedel*, *Lindner*, *Schütz*, *Eberhard*, *Eschenburg*, *König*, *Steinbart*, *Gäng*, *Schott*, *Dalberg* etc. So weit reichte der Einfluss der *altern Metaphysik* auf die *Philosophie* der schönen Künste. Mit dem Sturze der *Schulmetaphysik* durch *Kant* mußte auch das Daseyn einer eigentlichen *Aesthetik* bestritten werden. Periode seit der *Kritik der Urtheilskraft*. *Snell*, *Heusinger*, *Bendavid*, *Krug* und andere. — *Heydenreich*, der schon früher in seinem *Systeme der Aesthetik*, wovon nur der erste Theil 1790. erschien, eine neue Begründung der *Aesthetik* versucht hatte, wiederholte diesen Versuch auf eine die *Kritik der Urtheilskraft* berücksichtigende Weise in mehreren Abhandlungen seiner *Originalideen* etc. — *Schiller* erweiterte die Grundlage der *Kritik* zu einem neuen Gebäude, dessen einzelne Theile er in mehreren isolirten Abhandlungen — im 2 — 4 Theile seiner kleinen prof. Schriften — ausgebildet hat. — Die neuesten philosophischen Systeme haben eine neue Epoche für die metaphysischen Principien der *Aesthetik* herbeigeführt; aber noch fehlt ein *System der Aesthetik*, welches das
Tref-

Treffliche der ältern, mittlern und neuen Theoretiker mit origineller Kraft umschlöße, und zu einer eigenthümlichen Form gestaltete).

12.

Styl. — Schreibart. — Drei Schreibarten.

Korrectheit und Schönheit im innigsten Zusammenhange sind der einzige und ausschließende Charakter des vollendeten Styls. Styl ist aber der *generische* Begriff aller einzelnen Formen für die Darstellung von Vorstellungen. Der Styl, als *Gattungsbegriff*, bleibt eine unveränderliche Einheit und Totalität, welche *im* Begriffe bloß an dem unzertrennlichen Zusammenhange von Korrektheit und Schönheit der Form erkannt wird. Sobald man aber nach dem *Wie?* des Zusammenhanges und der Verbindung von Korrektheit und Schönheit im Style fragt; sobald finden wir, daß der Gattungsbegriff: Styl, in den einzelnen Producten des Styls, nur in den drei Schreibarten, der niedern, mittlern und höhern, realisirt werden kann, außer welchen es keinen Styl gibt, und durch welche die ganze Sphäre der *stylistischen* Darstellung erschöpft wird, weil ein jedes *stylistische* Product, welchem logische und ästhetische Vollendung zukommen soll, einer der drei Schreibarten zugehören, und weil, durch die Haltung und den Charakter der Schreibart, zugleich die ästhetische *Wirkung der Form* selbst bestimmt werden muß.

(Es ist eine gewöhnliche Verirrung unserer Theoretiker, die *Arten des Styls* (d. i. die drei Schreibarten) mit den *Eigenschaften der Form* (d. i. mit den untergeordneten Eigenschaften der Korrektheit und Schönheit) zu verwechseln, und z. B. einen bildlichen, rührenden, komischen, erhabenen etc. *Styl* anzunehmen. Nirgends mehr, als in dieser Verwechslung zeigte es sich, wie wenig noch bisher das Gebiet der Sprache mit philosophischem Geiste angebaut, und die Theorie der Sprache *gemeinschaftlich aus logischen und ästhetischen Principien* abgeleitet war).

13.

Die niedere Schreibart.

Die *niedere Schreibart* ist diejenige *stylistische Form*, in welcher der *innige Zusammenhang zwischen Korrektheit und Schönheit hauptsächlich durch die hervorstechende Wirksamkeit des Vorstellungsvermögens*, mithin durch deutliche, geordnete und in sich zu einer Totalität verbundene Begriffe, vermittelt, und, durch eine *verhältnismässige Belebung der Phantasie*, zugleich auch das *Gefühls- und Begehrungsvermögen befriedigt wird*. — Die niedere Schreibart eignet sich daher zunächst zu den Darstellungen in der *Sprache der Prosa*, weil die Bestimmung derselben hauptsächlich auf die Entwicklung der Ausbildung des Vorstellungsvermögens berechnet ist. Ihre Tendenz ist: vermittelt der Form die *grösste Anschaulichkeit der dargestellten Begriffe hervorzubringen*.

(Muster in dieser Schreibart bei den Teutschen sind: *Lessing, Spalding, Wieland, Garve* etc.)

Die höhere Schreibart.

Die *höhere Schreibart* ist diejenige *stylistische Form*, in welcher der *innige Zusammenhang zwischen Korrektheit und Schönheit hauptsächlich durch die hervorstechende Thätigkeit des Gefühlsvermögens hervorgebracht*, doch, *verhältnismässig mit der höhern Anregung und Belebung der Phantasie, auch die Vernunft befriediget wird*. In dieser Schreibart kündigt sich das in der subjectiven Bildung des Individuums begründete Uebergewicht der Phantasie, als eines Theils des Vorstellungsvermögens, nach ihrem genauen Zusammenhange mit dem Gefühlsvermögen an, wo aber die Phantasie, wegen der gleichmässigen Ausbildung der intellectuellen Kräfte, zu veredelt und gereift ist, um der Vernunft zu widerstreiten, sondern mit derselben in Harmonie steht; nur dafs bei der Hervorbringung der Form die Phantasie die erste, die Vernunft die zweite Stimme hat. Daher spricht auch die Darstellung in der höhern Schreibart *unmittelbar* zur Phantasie und zum Gefühlsvermögen, und nur *mittelbar* zum Verstande und zur Vernunft; deshalb ist Rührung und Erschütterung ihr *nächster*, Belehrung und Ueberzeugung ihr *entfernter Zweck*. — Das höhere Leben, das dieser Schreibart zukommt, eignet sie zunächst für die Darstellungen in der *Sprache der Poësie*, weil diese den reinen und zur Totalität eines Bildes vollendeten Ausdruck der subjectiven Gefühle beabsichtigt. Die *stylistische*

Bestimmung der höhern Schreibart ist, vermittelt der Form, *die Totalität eines Bildes, unter dessen Hülle das Intellectuelle verborgen liegt, zu produciren.* — Nie können ganze grössere Schriften in dieser Schreibart gehalten werden.

(Hieher gehören Bruchstücke von Schiller, Georg Forster, Herder, Fichte, Joh. Müller, Posselt, Thümmel, Jean Paul und and.)

15.

Die mittlere Schreibart.

Die *mittlere* Schreibart ist diejenige *stylistische* Form, in welcher der *innige Zusammenhang* zwischen *Korrectheit* und *Schönheit* durch die *freie Producirung einer Form* vermittelt wird, welche auf das *Vorstellungs- und Gefühlsvermögen* gleichmässig wirkt, und den Willen eben so zu *Handlungen* belebt, wie sie die *Phantasie* durch die *Totalität eines Bildes* befriedigt, das dem *stylistischen organischen Ganzen* entspricht. — In dieser Schreibart kündigt sich die *harmonische Ausbildung* des geistigen Subjects in der vollendeten äussern Darstellung der höhern Wirksamkeit des innern geistigen Lebens an. Da dieses geistige Leben *freie Thätigkeit*, und also eine *gesetzmässige Aeusserung* des Begehungsvermögens in seinen Trieben und Bestrebungen ist; so sind auch die Darstellungen in der mittlern Schreibart eben so auf die Ueberzeugung des Vorstellungsvermögens, wie auf die

die Rührung und Befriedigung des Gefühlsvermögens, und auf die Belebung des Begehrungsvermögens gerichtet. Durch sie, in ihrer vollendeten Haltung, werden alle drei geistige Vermögen *in ein gleichmässiges freies Spiel* gesetzt. — Deshalb ist die mittlere Schreibart besonders zu Darstellungen in der *Sprache der Beredsamkeit* geeignet, deren Bestimmung dieselbe Aufgabe: alle geistige Vermögen harmonisch in Bewegung zu setzen, zu lösen hat. — Die stylistische Tendenz der mittlern Schreibart ist daher, vermittelt der Form, eben so die bestimmteste Ueberzeugung, wie die stärkste Ver sinnlichung und lebensvollste Haltung des dargestellten Gegenstandes hervorzubringen.

(Hieher gehören die Schriften von Reinhard, Engel, Eberhard, Ramler, Jerusalem, Zollikofer, Genz, Georg Forster, Heydenreich, Marezoll, Ammon, Manjo, Heeren, Platner, Posselt, Spittler, Eichhorn u. a.)

16.

Klassische Schriftsteller.

In subjectiver Hinsicht verstehen wir unter Styl die Fertigkeit, sich in einer Sprache nach dem Geiste und den Gesetzen derselben richtig und schön auszudrücken. Derjenige verdient daher den Namen eines guten Stylisten, der in einer, oder in zweien von den drei Schreibarten, so geübt und so sicher ist, daß in seinen Darstellungen Korrectheit und Schönheit, nach

den Bedingungen der drei Schreibarten, innig verbunden erscheinen. Nur dann ist er in *dem* Sinne *klassisch*, in welchem es überhaupt ein Schriftsteller *in einer lebenden Sprache* seyn kann. — Ohne Zusammenhang von Korrektheit und Schönheit in der Darstellung gibt es also keine Klassicität; aber die niedere Schreibart ist eben so der klassischen Darstellung fähig, wie die mittlere und höhere. Ueberhaupt enthält die Art der Darstellung in der Sprache *den Widerschein unsrer geistigen Kultur*. Denn der gebildete Verstand nimmt eben so Anstoß an allem Inkorrekten und Unwahren, wie das veredelte Gefühl durch alles beleidigt wird, was dem Gesetze der Schönheit der Form widerspricht. Nur wo eine ebenmäßige Kultur den ganzen Menschen umschließt, und jedes geistige Vermögen im Verhältnisse zu den übrigen entwickelt ist; nur da wird auch die Sprache, sey es mündlich oder schriftlich, jene Bestimmtheit, Deutlichkeit und Korrektheit, und jene Gewandheit, jenen Reichthum, jene Wärme und Kraft haben, durch welche sie unwiderstehlich auf den gleichgebildeten Geist wirkt.

17.

Harmonie und Verschiedenheit zwischen den Sprachen.

Die Untersuchung über die Harmonie und Verschiedenheit zwischen den Sprachen ist an sich

sich *historisch*; aber sie wird nur dem philosophischen Forscher gelingen.

Die *Harmonie* der Sprache beruht zunächst auf dem allgemeinen Bedürfnisse des Menschen: durch Sprache darzustellen, und auf der *allgemeinen*, d. i. in dem Wesen des Menschen selbst begründeten, *Sprachlehre*, deren Grundsätze den Maasstab für alle in der Wirklichkeit vorhandene Sprachen enthalten. Nur dadurch läßt sich Aufschluß darüber geben, wie *alle* Sprachen in den allgemeinsten Formen, die ihnen zukommen, so viel Aehnlichkeit haben können, weil ihnen allen die Fähigkeit des Menschen zum Grunde liegt, Begriffe, Gefühle und Triebe durch die Darstellung zu verfinnlichen, und den Grad seiner subjectiven Reife durch Worte zu bezeichnen.

Nie aber darf die *Vergleichung* der Sprachen zu weit ausgedehnt werden, weil jede Sprache an den eigenthümlichen Gang der Entwicklung und Ausbildung gebunden ist, den das Volk selbst, dem sie angehört, in physischer, religiöser, intellectueller, ästhetischer und politischer Hinsicht nimmt. So wie Klima und Boden, Religion, Aufklärung und Nichtaufklärung, richtiger und einseitiger Geschmack, zweckmäßige oder fehlerhafte Staatsverfassung, Regierung und Gesetzgebung auf die Entwicklung und auf das Schicksal der Völker den entschiedensten Einfluß haben; so bildet sich auch ihre Sprache durch den Einfluß dieser Verhältnisse, und schreitet bald vorwärts, bald rückwärts.

wärts. Denn nur so lange *schreitet* eine Sprache in ihrer Ausbildung *fort*, als die *Sitten und die Verfassung eines Volks nicht in Verfall gerathen*. Sobald aber, als der Staat selbst finkt, nähert sich auch die Sprache desselben ihrem Verfall, ihrer Umbildung und ihrem gänzlichen Untergange. Nach dem Zeugnisse der Geschichte find selbst die kultivirtesten Sprachen der größten Völker des Alterthums diesem Schicksale nicht entgangen.

Was nun die *Verschiedenheit* der Sprachen betrifft; so gibt es in *philosophischer* Hinsicht nur die allgemeine Eintheilung der Sprachen in die *kultivirten* und *nicht kultivirten* Sprachen. Eine *kultivirte* Sprache ist nämlich in *materieller* und *formeller* Hinsicht *relativ vollendet*; d. h. sie reicht in *materieller* Hinsicht (in Beziehung auf den da zustellenden *Stoff*) hin für alle mögliche Kulturmomente des Volkes, sie mögen nun die *physische*, oder die *intellectuelle*, oder die *ästhetische*, oder die *moralische* Kultur des Volkes betreffen. (Für jeden Begriff, für jedes Verhältniß und für jeden Zustand der Individuen ist dann in der Sprache ein erschöpfendes Wort vorhanden; gehöre es nun der Sprache *ursprünglich* selbst an, oder sey es aus einer andern Sprache entlehnt und *nationalisirt*); eine solche Sprache ist aber auch in *formeller* Hinsicht reich, nach allen möglichen *Formen* für die Darstellung, sie mögen nun die Sprache der *Prosa*, der *Poësie* und der *Beredsamkeit*, oder die Haltung der *drei einzelnen Schreibarten*, der niedern, mittlern und höhern, be-

betreffen. Eine *unkultivirte* Sprache hingegen ist in *einigen*, oder in *mehrern*, oder in *allen* diesen Punkten mangelhaft. — Dabei dringt sich uns die Bemerkung auf, daß nur diejenigen Sprachen das Zeitalter *ihrer höhern Reife* erreicht haben, wo die *Dichter* die erste Bearbeitung, Bereicherung und Ausbildung der Sprache begannen, die *Philosophen* darauf den Sprachschatz berichtigten, näher bestimmten, erweiterten und vervollkommneten, und die *Redner* und *Historiker* der Anwendung der Resultate der Philosophen die weiteste Ausdehnung in practischer Hinsicht gaben.

Eine zweite *Verschiedenheit* der Sprachen dringt sich uns in *historischer* Hinsicht auf, wo wir dieselben in die *lebenden* und *totten* Sprachen eintheilen. Eine *todte* Sprache ist eine solche, die von keinem existirenden Volke mehr gesprochen wird. Groß mag die Summe der todten Sprachen seyn, da die Geschichte so viele Völker nennt, die von dem Schauplatze der Welt verschwanden, ohne daß sich Ueberbleibsel von ihren Sprachen erhielten. Für den Sprachforscher haben daher auch nur diejenigen todten Sprachen Interesse, von welchen sich *schriftliche* Ueberreste erhalten haben, und zwar solche, welche, indem sie dem Zeitalter der höhern Reife dieses Volks und seiner Sprache angehören, zugleich über den Geist und den Grad der Vollkommenheit der erstorbenen Sprache ein bestimmtes Urtheil möglich machen. Die vollendetesten todten Sprachen sind aber die Sprachen der *Griechen* und *Rö-*

Römer; denn diese Völker selbst durchgingen mehrere Perioden der Ausbildung bis zu ihrer höhern politischen und intellectuellen Reife; sie hatten Dichter, Philosophen, Redner und Historiker in ihrer Mitte, von denen sich Schriften bis auf unsere Zeiten erhalten haben; sie haben Muster in Prosa, Poësie und Beredsamkeit — und in den drei Schreibarten aufgestellt, und sie waren es, die in dem Zeitalter der Wiederherstellung der Wissenschaften den bessern Geschmack von neuem weckten, und die bleibenden Muster für Korrektheit und Schönheit der Form in der stylistischen Darstellung wurden.

Eine *lebende Sprache* hingegen ist diejenige, welche von einem noch existirenden Volke gesprochen und geschrieben wird, und welche die Schicksale desselben in Hinsicht auf seine geistige Ausbildung und auf das Bestehen und Veralten seiner bürgerlichen Verfassung mit ihm theilt. Je weiter nun ein Volk selbst, und mit ihm seine Sprache, sich dem Zeitpunkte der höhern Ausbildung und Reife nähert, desto richtiger läßt sich über das *goldene Zeitalter einer Sprache* und über die *klassischen Schriftsteller bei einem solchen Volke* urtheilen. Aber|| diese *Klassicität* bleibt immer *nur relativ*, weil bei jeder im Fortschreiten begriffenen Sprache eine Periode der höhern Ausbildung und Reife denkbar bleibt, wo denn die Klassiker der vorigen Perioden allmählig veralten, oder weil die Sprache selbst bei dem Veralten und Erlöschen eines Volkes allmählig umgewandelt wird

wird und untergeht, und nur dann die echten Klassiker aus einer vorigen Periode denen in den bereits ausgestorbenen Sprachen gleichgestellt werden können.

18.

Anwendung auf die teutsche Sprache.

Die teutsche Sprache ist, als die Sprache eines noch existirenden Volkes, eine *lebende* Sprache. Sie ist, wie andere gebildete Sprachen, mehrere Perioden ihrer Entwicklung und Ausbildung durchgegangen, und kann Dichter, Philosophen, Redner und Historiker aufstellen, die den Zeitpunkt ihrer höhern Reife herbeigeführt, und den Begriff eines goldenen Zeitalters derselben, durch die Aufstellung *klassischer* Producte, vermittelt haben. Sie ist über ein großes Land des kultivirten Europa ausgebreitet, und hat, obgleich auf einem *langsamen* Wege, die Sprachen der benachbarten kultivirten europäischen Völker seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in *jeder* Hinsicht *eingeholt*, in *manchen* einzelnen Hinsichten *übertriffen* 1). Sie existirt in den verschiedenen teutschen Provinzen in mehrern Dialecten, unter welchen sich aber eine *härtere* und *weiche* Mundart, und von dieser die *eigentliche Bücher-sprache, das Hochteutsche* 2), sehr merklich unterscheiden läßt. Sie ward von *Karl dem Großen* aus ihrer ersten Rohheit herausgerissen; sie erlebte ihre *Blüthe* zu den Zeiten der *Minnesänger*,

ger, während der Regierung des schwäbischen Kaiserhauses; sie artete durch die *Meistersänger* wieder aus, und hob sich von neuem durch die *Bibelübersetzung*, die in ihr in dem Zeitalter der Reformation verfertigt ward, und durch die schnelle Verbreitung derselben vermittelt der in Teutschland erfundenen *Buchdruckerkunst*. Zwar schritt sie seit dem Zeitalter der Reformation bis auf die *Periode der schlesischen Dichter* (1624) nicht so rasch und sicher fort, als man hätte erwarten sollen; ja es ward ihr in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts theils ein *schwülstiger* (*Hofmannswaldau, Lobenstein u. a.*), theils ein *wässeriger* (*Neukirch u. a.*) Geschmack aufgedrungen; auch konnten die Einflüsse der frühern Bildung der *französischen Sprache* auf sie, in Hinsicht auf Periodirung, schwerer, als in Hinsicht auf die entlehnten Wörter wieder aus ihr verdrängt werden; aber seit den Zeiten, wo *Gottsched*, mit mehr Kritik als Geschmack, und die *Schweizer* (*Bodmer, Breitinger u. a.*) sich ihrer in theoretischer Hinsicht annahmen, und treffliche Männer sie in practischer Hinsicht anbauten, und durch eine Mannigfaltigkeit neuer Formen bereicherten 3); seit mehrere *periodische Schriften* und *kritische Blätter*, in Beziehung auf Gelehrsamkeit überhaupt und mit Rücksicht auf Aesthetik und Sprachforschung insbesondere, einen bessern Geschmack begründeten 4); seit *Adelung, Heynatz, Moritz, Eberhard*, und andere für die *grammatische und lexikalische Verbesserung* 5) der Sprache thätig waren, und *Voss* und andere das philosophische Ge-

Gebiet der teutschen Sprache ihres Anbaues werth fanden; darf man erwarten, daß auch die, im Gegenfatze gegen die grammatische und lexikographische Bearbeitung der teutschen Sprache, noch so sehr vernachlässigte *Philosophie der Sprache*, oder die sogenannte *Theorie des Styls*, abstrahirt aus den Klaffikern unfreer Nation und aus dem logisch-ästhetischen Standpunkte gefaßt, mit dem Anbaue der übrigen Theile der teutschen Sprache gleichen Schritt halten, und dadurch *Ebenmaas, systematische Haltung und Ründung* in alle Theile des grofsen Sprachgebiets selbst kommen werden. — Der *Mannheimer Gesellschaft* und *Berlinischen Akademie der Wissenschaften* mufs, wegen ihres Antheils an der Vervollkommnung unfreer Sprache, ehrenvoll gedacht werden.

(Noch fehlt uns eine eigentliche und *pragmatische Geschichte* der teutschen Sprache und der verschiedenen Perioden ihrer Bildung. Doch gehört hieher: *J. C. Adelung, über die Geschichte der teutschen Sprache, über teutsche Mundarten und teutsche Sprachlehre*, Leipz. 1781. — *E. I. Koch, Grundrifs einer Geschichte der Sprache und Literatur der Teutschen von den ältesten Zeiten bis auf Lessings Tod*, 2 Th. Berlin 1795. ff. (unvollendet). — *J. F. A. Kinderling, von dem Ursprunge der teutschen und besonders der niedersächsischen Sprache, in der Geschichte der niedersächsischen oder sogenannten plattteutschen Sprache*. Magdeb. 1800.

Für die *Geschichte des Anbaues der teutschen Sprache* in Sprachlehren, Wörterbüchern etc. verdienen verglichen zu werden: *El. Casp. Reichard, Versuch einer Geschichte der teutschen Sprachkunst*, Hamb.

Hamb. 1747.; als Ergänzung dazu: der 39ste Brief von Heynatz Briefen, die teutsche Sprache betreffend, im 5ten Theile; und als Ergänzung zu beiden: J. C. C. Rüdiger, Uebersicht der neuern Literatur der teutschen Sprache seit Gottsched, in f. neuestem Zuwachs etc. St. 4. Leipz. 1785.

- 1) Die verschiedenen Schriften über die Versuche, den celtischen Ursprung und die Abstammung der teutschen Sprache überhaupt zu beweisen, und dergl., vergleiche man in meiner Sprachkunde, S. 3. ff.
- 2) Der Streit über die verschiedenen teutschen Dialecte ist nach Fulda's, Adelungs, Kinderlings u. a. Untersuchungen darüber noch immer nicht völlig beendigt. So viel ist gewiss, daß sich, schon bald nach der Einwanderung der germanischen Stämme in Teutschland, zwei verschiedene Hauptdialecte, ein härterer und ein weicherer, genau unterscheiden lassen. Der erstere verbreitete sich über den Süden von Teutschland, und umschloß Oestreich, Bayern, Franken, Schwaben, die oberrheinischen, und zum Theile auch die oberfächsischen Länder; der zweite hingegen verbreitete sich über den Norden, im Niederfächsischen, Westphälischen, Niederrheinischen und in ganz Belgien. — Die sämtlichen vorhandenen, ziemlich reichhaltigen, aber doch immer noch nicht ganz vollständigen Idiotika über beide Mundarten, in m. Sprachkunde S. 11. ff. — Nach dem langen Streite, der über das Hochteutsche geführt worden ist, scheint endlich das Resultat am sichersten zu seyn, nach welchem unter dem Hochteutschen kein besonderer, irgend einer teutschen Provinz ausschliessend eigenthümlicher, Dialect, sondern die von den besten Schriftstellern der Nation allmählig ausgebildete und von Provinzialismen

men gereinigte *Büchersprache* verstanden wird, an welcher aber, ob sich gleich die Spuren beider Hauptmundarten nicht ganz in derselben verkennen lassen, dennoch, seit Luthers Bibelübersetzung, die *obersächsische ausgebildete Mundart* einen bedeutenden Antheil hat.

5) Die verschiedenen *Perioden der teutschen Sprachbildung* sind am bequemsten so zu bestimmen:

a) *Von Karl dem Großen bis auf die Zeiten der Minnesänger* von 768 — 1170 (mit Einschluss der Periode vor Karl dem Großen seit den Zeiten der Völkerwanderung, und der Verbreitung der germanischen Völkerschaften über die verschiedenen Provinzen des abendländischen römischen Reichs, wo sich seit dieser Zeit *neue Sprachen* bildeten). Würdigung dessen, was Karl der Große und seine Hofakademie für die teutsche Sprache that.

b) *Von den Minnesängern bis auf die Bibelübersetzung*, von 1170 — 1522. Würdigung der Minnesänger (Heinrich von Veldeck; Wolfram von Eschenbach; Walther von der Vogelweide; Conrad von Würzburg etc. und die Lyriker in der *Manessischen Sammlung*; — dann seit 1330 die *Meistersänger* und ihr nachtheiliger Einfluss auf die Sprache; — Erfindung der Buchdruckerkunst; Stiftung neuer Universitäten; Hussitenkrieg; neues politisches Leben in Europa seit der Entdeckung des Caps und Amerika's; und neues intellectuelles Leben seit dem Anfange der Reformation etc.)

c) *Von der Bibelübersetzung bis auf Gottsched und die Schweizer*, von 1522 — 1730. Wür-
di-

digung des Einflusses der Bibelübersetzung auf die Ausbildung der Sprache; Stillstand darin; die schlesischen Dichter (Opitz, Logau, Flemming, Canitz etc.) seit 1624; die schwülstigen und wasserigen Dichter; die gestifteten teutschen Gesellschaften, (die fruchtbringende Gesellschaft, oder der gekrönte Palmorden; der Blumenorden an der Pegnitz, oder die Gesellschaft der Pegnitzschäfer; die deutsch gesinnte Genossenschaft, der Schwanenorden an der Elbe; die Leipziger, Jenaische, Hamburgische etc. Gesellschaft); die Aufnahme französischer Wörter und Redensarten gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts; *Thomasius*; *Leibnitz*; etc.

d) Von *Gottsched* und den Schweizern bis auf unsere Zeiten. Reinigung der Sprache durch *Gottsched*; besserer Geschmack der Schweizer (ihr Einfluss nur bis 1750). Dann treffliche Klassiker der ersten bessern Periode von 1740—1770; der zweiten von 1770—1790; der dritten seit 1790. Mehrere unserer Klassiker gehören zweien, ja einige sogar allen dreien Perioden an. Wir rechnen hieher:

α) *Dichter*: *Gellert*; *Rabener*; *J. A. Schlegel*; *J. A. Cramer*; *Bodmer*; *Breitinger*; *Uz*; *Ebert*; *Rachel*; *Rost*; *Withof*; *Löwen*; *Lichtwer*; *Haller*; *Hagedorn*; *Karschin*; *Klopstock*; *Wieland*; *Gleim*; *Ramler*; *Lessing*; *C. F. Weisse*; *Denis*; *Blum*; *Kleist*; *Kronenk*; *Willamow*; *Michaëlis*; *Zachariä*; *Gesner*; *Hölty*; *Voss*; die *Stollberge*; *Bürger*; *Göcking*; *Gotter*; *J. G. Jacobi*; *Kastner*; *Pfeffel*; von *Nicolay*; *Thümmel*; *Lavater*; *Göthe*; *Schiller*; *Herder*; *Matthison*; *Salis*; *Bonstetten*; *Hey-*

Heydenreich; Niemeyer; Overbek; Kretschmann; Bronner; Manso; Langbein; Kosgarten; Tiedge; Claudius; Neubeck; Muehler; C. Schreiber; Jean Paul Fr. Richter; Heyne (Anton Wall); Meissner; Lafontaine; Huber; Schilling; Müller (in Itzehoe); Knigge; Schröder; Iffland; Kotzebue; Jünger; Leisewitz; Klinger; Collin etc.

β) Philosophen: Jerusalem; Lessing; Mendelssohn; Dusch; Garve; Eberhard; Engel; Kant; Reinhold; Fichte; Heydenreich; G. Forster; F. V. Reinhard; F. H. Jacobi; Platner; J. G. Zimmermann; Sturz; Lichtenberg; Iselin; Schlosser; Steinbart; Pörschke etc.

γ) Redner: J. A. Cramer; Spalding; Jerusalem; Zollikofer; Reinhard; Lavater; Löffler; Marezoll; Ribbeck; Wedag; Ammon; Sonntag; Veillodter etc.

δ) Historiker: Joh. Müller; Heyne; Schröckh; Herder; Schläzer; Spittler; C. D. Beck; G. Forster; Posselt; Genz; Schiller; Woltmann; Hegewisch; Eichhorn; Heeren; Sartorius; Wachler; Manso etc.

4) Zu den vorzüglichsten kritischen Blättern gehören:

a) Gelehrte Zeitungen, welche der Kritik im Allgemeinen bei den Teutschen einen sicherern Tact gaben: Die allgemeine teutsche Bibliothek, 118 Bände, ohne Anhänge, und 91 Bände neue allg. teut. Bibl. seit 1765. Die allgemeine (nun Hallesche) Literaturzeitung, seit 1785; die oberteutsche Literaturzeitung, seit

seit 1783; das *Leipziger Jahrbuch der Literatur*, dann (1802) *Leipziger Lit. Zeit.* und seit 1803 *neue Leipz. Lit. Zeit.*; die (eingegangene) *Erlanger Literaturzeitung* und *Würzburger Lit. Zeit.*; die *Jenaische Lit. Zeit.*, seit 1804; die *Götting. gel. Anzeigen*, seit 1739; die *Tübinger*, *Nürnberger*, *Greifswalder*, *Gothaische*, die ehemaligen *Leipziger*, *Erlangische*, *Helmstädtische* und *Erfurter etc. gel. Zeit.*

- b) *Zeitschriften und ästhetische Tageblätter*: *Beiträge zur kritischen Historie der teutschen Sprache, Poësie und Beredsamkeit*; Leipz. 32 Stücke unter Gottscheds Redaction (1733 — 1744); fortgesetzt als: *neuer Büchersaal der sch. Wissensch. und fr. Künste*, 8 Th. (1745 — 1750); *Belustigungen des Verstandes und Witzes*, 8 Theile, Leipz. 1742 ff.; und dann: *neue Beitr. zum Vergnügen des Verstandes und Witzes*, 6 Th. Bremen, 1750 ff. — J. J. Bodmer, *Sammlung kritischer etc. Schriften*, 12 Stücke, Zürich 1741 ff.; *kritische Briefe*, Zürich 1746; und *neue kritische Briefe*, Zürich, 1749. — *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste* (4 Theile, von Nicolai und Mendelssohn; dann übernahm Weisse die Redaction; seit 1766 heisst sie *neue Bibl.*, 70 Bände, jeder von 2 Stücken); *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, 24 Bände, Berlin 1759 — 1764. — C. A. Klotz, *teutsche Bibliothek der schön. Wissenschaften*, von 1767 — 1777. *Teutsches Museum*, von Boje und Dohm, von 1776 — 1792. — *Iris*, von J. G. Jacobi, 1775 — 1778. — *Journal von und für Teutschland*, von 1784 — 1792. — *Teutscher Merkur*; Wieland, nun Böttiger Redacteur; seit 1773. — *Rheinische Thalia*, seit 1785; *neue Thalia*, seit 1792, Horen, 1795 — 1797,

1797, Red. Schiller. — *Zeitung für die elegante Welt*, Red. Spazier, seit 1801. — *Briefe an ein Frauenzimmer über die wichtigsten Producte der teutschen Literatur*, von G. Merkel, 1801 — 1805; seit dem Juny 1803 *Ernst und Scherz*; ward 1804 mit dem, 1803 von Kotzebue angefangenen, *Freimüthigen*, nun unter Merckels alleiniger Redaction, verbunden. — *Aurora*, Zeitschrift aus dem südlichen Teutschland, Red. Rabo und Aretin, seit 1804, München. — *Eudora*, seit 1804, Nürnberg. — *Sphinx*, Red. J. v. Voss, seit 1804, Berlin.

Der teutschen Sprache waren ausschliessend bestimmt: J. F. Heynatz, *Briefe, die teutsche Sprache betreffend*, 6 Th. Berl. 1771 — 1775. — *Der teutsche Sprachforscher* (von Fulda, Nast etc.) 2 Th. 1777 ff. — J. C. C. Rüdiger, *neuster Zuwachs der teutschen, fremden und allgemeinen Sprachkunde*, 6 Stücke seit 1782. — J. C. Adelung, *Magazin für die teutsche Sprache*, 2 Bände; jeder von 4 Stücken, Leipz. 1781 ff. — J. H. Campe, *Beiträge zur Beförderung der fortschreitenden Ausbildung d. teutsch. Sprache*, 9 Stücke, Braunschw. 1792 ff.

Ueber die *progressive Ausbildung der teutschen Sprache* in den verschiedenen Perioden: L. Meister, *Hauptepochen der teutschen Sprache seit dem 8ten Jahrhunderte* (der 1 und 2 Th. der Schriften der Mannheimer Gesellschaft). — L. Meister, *Beitr. zur Gesch. der teutsch. Sprache und Nationalliteratur*, Zürich 1777. — Bodmer, *über die Hauptepoche der teutsch. Sprache seit Karl dem Grossen*, (die karolingische u. hohenstaufische Epoche) im *Schweiz. Mus.* 2 Jahrg. 2s und 3s Stück. — W. Petersen, *welches sind die Ver-*
D
ände

änderungen und Epochen der teutschen Hauptsprache seit Karl dem Großen? (3 Th. der Schr. der Mannh. Gef.) — Manfo, kurze Uebersicht der Gesch. der teutschen Poësie, in d. Nachtr. z. Sulzers allgem. Theorie, Th. 1, St. 2, S. 199 ff. — Sammlung von Minnesängern aus dem schwäbischen Zeitpunkte, 140 Dichter enthaltend, 2 Th. Zürich 1758 ff. (ist die im 13ten Jahrh. von Rüdiger von Manesse gemachte Sammlung, die Bodmer nach einer Pariser Handschrift herausgab). — Vollständiger hat die Uebersreste der schwäbischen Dichter in 222 Nummern Adelung gesammelt: *chronologisches Verzeichniß der schwäbischen Dichter*, in f. Mag. f. t. Spr. 2 B. 3 St. S. 3 ff. — G. W. Panzer, *Gesch. der teut. Bibelübersetzung Luthers*, Nürnberg. 1783. — W. A. Teller, *vollständige Darstellung und Beurtheilung der teutschen Sprache in Luthers Bibelübersetzung*, 2 Th. Berl. 1794 f.

- 5) Die wichtigsten *teutschen Sprachlehren*, die vorzüglichsten *Theorien des Styls*, und die bedeutendsten *Schriften über die allgemeine (philosophische) Sprachlehre*, so wie die *synonymischen Wörterbücher etc.* werden unter den dazu gehörigen Rubriken aufgeführt werden. — Nur die *Wörterbücher der teutschen Sprache* müssen hier erwähnt werden. Vollständig habe ich sie, seit dem Jahre 1480, aufgeführt in *m. Sprachkunde* S. 54. ff. Hier führe ich nur die wichtigsten der neuern an:

J. G. Wachter, Glossarium germanicum, continens origines et antiquitates totius linguae germanicae hodiernae, Lipf. 1736, 12 Alph. fol.

J. Leonh. Frisch, teutsch - lateinisches Wörterbuch etc. 2 Th. 7 Alph. Berl. 1741.

J. C. Adelung, Versuch eines vollständigen grammatisch - kritischen Wörterbuches der hochteutschen Mundart; 2te Aufl. in 4 Theilen. 4. seit 1793 ff. (24 thlr.)

J. C. Adelung, Auszug aus dem grammatisch-kritischen Wörterbuche der hochteutschen Mundart, 4 Th. Leipz. 1796 ff. (10 thlr.)

T. G. Voigtel, Versuch eines hochteutschen Handwörterbuchs für die Aussprache, Orthographie, Biegung, Ableitung, Bedeutung und Verbindung, 3 Th. Halle 1793 ff. (6 thlr. brauchbar — meist Auszug aus Adelung).

K. Phil. Moritz, Grammatisches Wörterbuch der teutschen Sprache, 1 Th. Berl. 1793. 2. Th. 1794 (vom 4ten Bogen an von Sturz); 3 Th. 1797 (von S. 203 an von Stenzel); 4. Th. 1802 von Vollbeding.

Handwörterbuch der teutschen Sprache, zum Gebrauche des Lesens, Sprechens und Schreibens. Leipz. 1798. (2 thlr.) (für den ersten Anlauf brauchbar).

J. H. Campe, Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutschung der, unserer Sprache aufgedrungenen, fremden Ausdrücke, ein Ergänzungsband zu Adelungs Wörterbuche, 2 Th. 4. Braunschw. 1801.

(Hieher gehört auch die wichtige Recension der Klopstockischen grammatischen Gespräche von
D 2 Voss,

Voss, in der Jenaischen Lit. Zeitung 1804.
N. 24. ff.)

(Die Literatur der pädagogischen Schriften über
teutsche Sprache in meiner Sprachkunde, S.
37 ff.)

II.

G r a m m a t i k.

19.

Begriff derselben.

Die Grammatik, (Sprachlehre) ist die systematische Darstellung der apriorischen und empirischen Formen, für den richtigen, mündlichen und schriftlichen Ausdruck. Sie setzt die Sprachfähigkeit, als Anlage, in dem Menschen voraus, und stellt, indem sie sich auf das Factum des nothwendigen Zusammenhanges zwischen Vorstellung und Darstellung gründet, zuerst die aus den apriorischen Denkformen resultirenden Sprachformen auf, d. h. die Redetheile nach ihrer apriorischen Begründung und nach ihrem empirischen Gebrauche; dann den Syntax, oder

oder den *Inbegriff der Regeln für die Verbindung der Redetheile zu grössern stylistischen Ganzen*; darauf die *Interpunctionslehre*, oder den *Inbegriff der Regeln für den Gebrauch gewisser Zeichen*, die zwischen einzelne Wörter, ganze Sätze und vollständige Gedankenreihen gesetzt werden, um durch eine sinnliche Bezeichnung das zu verbinden, was dem Sinne nach zusammen gehört, und das zu trennen, was den Begriffen nach selbst von einander getrennt ist; ferner die *Synonymik*, oder die *Lehre von den sinnverwandten Wörtern*; weiter die *Orthographie*, oder die *Anweisung zu dem richtigen Gebrauche der systematisch geordneten Zeichen für die deutliche und erschöpfende schriftliche Darstellung der menschlichen Vorstellungen*; und endlich die *Prosodie*, oder die *systematisch geordnete Darstellung des in der Sprache empirisch festgesetzten und angenommenen Sylbenmaasses*.

(Für den Gebrauch der Sprache im gemeinen Leben reicht es hin, sie aus einer *empirischen Sprachlehre* erlernt zu haben; der Gelehrte aber und der Schriftsteller muß die tiefere Begründung des Empirischen in der Sprache in den apriorischen Formen des menschlichen Geistes selbst, und in den aus denselben resultirenden Redetheilen nachweisen können. — Die *philosophische* (oder *allgemeine*) *Sprachlehre* sowohl, wie die *empirische*, ist in unsern Tagen sehr befriedigend angebaut worden. In diesem Werke werden beide combinirt. — Die vollständige *Literatur der philosophischen Sprachlehre* vergleiche man in meiner *Sprachkunde* S. 81. ff.; und die *Literatur der deutschen Sprachlehre* seit 1520, ebendasselbst S. 434. ff. — Das Vorzüglichere der-

derselben ist in folgenden Schriften enthalten:

a) Ueber philosophische Sprachwissenschaft:

J. W. Meiner, Versuch einer an der menschlichen Sprache abgebildeten Vernunftlehre, oder philosophische und allgemeine Sprachlehre, Leipz. 1781.

Harris, Hermes, or a philosophical inquiry concerning universal Grammar, übersetzt von Everbeck.

G. M. Roth, Antihermes; Frankf. 1795. — und derselbe in der Vorrede zu seiner systematischen teutschen Sprachlehre.

J. S. Vater, Versuch einer allgemeinen Sprachlehre. Halle 1801.

Derselbe, Uebersicht des Neuesten, was für Philosophie der Sprache in Teutschland gethan worden ist. Gotha 1799.

A. F. Bernhardi, Sprachlehre, 2 Th. Berl. 1801. ff.

A. J. S. de Sacy, Grundsätze der allgemeinen Sprachlehre, überf. v. Vater, Halle 1804.

b) Unter den teutschen Sprachlehren zeichnen sich aus:

J. C. Gottsched, vollständigere und erläuterte teutsche Sprachkunst, Leipzig 1775, die achte Aufl. (Auszug daraus: Kern der teutschen Sprachkunst, Leipz. 1777, 8te Aufl.)

J. F. Heynatz, teutsche Sprachlehre, 5te Aufl. Berlin 1803.

J. C. Adelung, teutsche Sprachlehre, 4te Aufl. Berl. 1802. (Auszug daraus 3te Aufl. 1802.) — Dessen, umständliches Lehrgebäude der teutschen Sprache, 2 Th. Leipzig 1782.

K. Ph. Moritz, teutsche Sprachlehre, Berlin 1794. 3te Aufl.

J. F. Stutz, teutsche Sprachlehre, Potsdam 1790.

G. M. Roth, systematische teutsche Sprachlehre, Gießen 1799; und dessen Anfangsgründe der teutschen Sprachlehre. Gießen 1801.

Th. Heinsius, neue teutsche Sprachlehre, 3 Theile, N. A. Berl. 1801. f.

L. Hünerkoch, practische teutsche Sprachlehre, Leipzig 1801.

J. C. Vollbeding, teutsche Sprachlehre, Leipzig 1802.

20.

Philosophische Begründung der Redetheile.

Die Sprachfähigkeit ist zwar die Bedingung, daß der Mensch seine subjectiven Wahrnehmungen und Zustände objectiv durch Wörter darstellen kann; aber die Sprachfähigkeit muß

mufs, bei ihrer Entwicklung und Ausbildung für die Bezeichnung des Subjectiven, den Gesetzen der ursprünglichen Thätigkeit des menschlichen Geistes selbst folgen, wenn das *nothwendige Verhältnifs der Darstellung zur Vorstellung* festgehalten werden soll. Die *Verstandesformen* sind die Bedingungen der *Sprachformen*, und zwischen beiden mufs, für die subjective Ausbildung des Menschen, und für die Fortführung seiner Sprache zu einer höhern Reife, eine beständige *Wechselwirkung* und ein innerer *Zusammenhang* statt finden. Die *Gründe* dieses Zusammenhanges und dieser Wechselwirkung zwischen den Denk – und Sprachformen stellt die philosophische Sprachlehre dar, die als solche blos formell ist, und nur durch ihre Beziehung auf eine gegebene und wirklich existierende Sprache mit der Sphäre der Erfahrung in Verbindung tritt.

Da das Denken früher ist, als das Sprechen; so werden auch die Sprachformen von den Denkformen *bestimmt*, und durch die letztern *begrenzt*, d. h. es kann nur so viele Sprachformen geben, als nöthig ist, *die Sphäre des Gedachten in der Sphäre der Darstellung durch Sprache zu erschöpfen*.

Die Sphäre des Denkens wird, in der reinen Logik, durch das Bilden der *Begriffe*, *Urtheile* und *Schlüsse* erschöpft, deren formelle Wahrheit nach dem Maassstabe der drei höchsten Denkgesetze geprüft wird. Die niedrigste Stufe des zusammenhängenden Denkens, d. i. des

des unmittelbaren Verbindens der isolirten Begriffe ist das *Urtheilen*, welches auf der Verbindung des Subjects und Prädicats beruht, in welchem wir also drei Begriffe unterscheiden: den *Subjectsbegriff*, den *Prädicatsbegriff*, und den *Begriff der Affertion*, (der Copula), durch welche das Prädicat dem Subjecte beigelegt wird. Von diesem einfachen Acte des Urtheilens geht alles zusammenhängende Denken aus, und hängt alle zusammenhängende stylistische Darstellung ab.

Die *Redetheile* (*partes orationis*), welche den apriorischen Denkformen entsprechen, müssen daher nach diesem einfachen Acte des Urtheilens geordnet werden.

Folgende Redetheile gehören zur *Bezeichnung des Subjects*, und modificiren dessen stylistische Umgebung, oder treten, indem sie zum Substantiellen erhoben werden, an die Stelle des Subjects in der Darstellung:

- a) Das *Substantiv*; die Darstellung des vorgestellten logischen Subjects (entweder des an sich als selbstständig Gedachten, oder des in der Darstellung zum Selbstständigen erhobenen Unselbstständigen);
- b) der *Artikel*; das in der Sprache vorhandene Zeichen eines als selbstständig dargestellten Begriffes;

c)

- c) die *Präposition*; die in der Sprache vorhandene Form zur Bezeichnung des Verhältnisses der Abhängigkeit, in welchem das Subject gedacht und dargestellt wird;
- d) Das *Zahlwort*; die in der Sprache vorhandene Form zur Bezeichnung des *Umfanges* der dargestellten Subjecte;
- e) das *Pronomen*; die in der Sprache vorhandene Form für die *repräsentative* Bezeichnung der als Individuen dargestellten Subjecte.

Folgende Redetheile gehören zur *Bezeichnung des Prädicats*, oder stellen in der Sprache die dem Subjecte beigelegten Eigenschaften dar. Sie heißen die *attributiven* Formen:

- a) Das *Adjectiv*; die Form für die Darstellung einer dem Subjecte zukommenden inhärirenden oder zufälligen Eigenschaft;
- b) das *Verbum*; entweder das *Verbum substantivum: seyn*, welches die *reine* Copula (ohne Beimischung eines Prädicats) enthält; oder das *Verbum adjectivum*, durch welches dem Subjecte ein Prädicat beigelegt wird, und zwar *so*, dafs in dem Prädicate zugleich die Copula enthalten ist.
- c) Das *Particip*; (ein von dem Verbo abgeleitetes Adjectiv) oder die Form für die Darstellung einer dem Subjecte zukommenden

menden Eigenschaft, nach welcher das Subject entweder als thätig, oder als empfangend in der Darstellung erscheint. (Der unterscheidende Charakter des Particips vom Adjectiv ist der *der Bewegung*, welche den Nebebegriff *der Zeit* einschließt, da alle Bewegung [das Thun und das Leiden] nur unter der Form der Zeit möglich ist).

- d) Das *Adverbium*; oder die Form für die Darstellung *des Zufälligen* am Prädicate, weil durch das Adverbium der Prädicatsbegriff *näher modificirt*, und das Adverbium nie unmittelbar, sondern allezeit vermittelt eines Prädicats (dies sey nun im Adjectiv, oder im Particip, oder im Verbum adjectivum enthalten) mit dem Subjecte verbunden wird.

Ob nun gleich jedes grössere stylistische Ganze nur eine fortlaufende Kette von einzelnen zusammenhängenden Urtheilen ist; so muß es doch einen Redetheil geben, *durch welchen diese einzelnen Urtheile unter sich zu grössern Ganzen, zu Perioden und zu ganzen zusammenhängenden Reden, verbunden werden.* Diese Form ist die *Conjunction*, wodurch schon die Urtheile zu Schlüssen verbunden, und die Schlüsse wieder zu dem Umfange einer jeden grössern stylistischen Totalität erweitert werden.

Die *Interjection*, als unmittelbarer Ton der Empfindung, ausgedrückt durch einzelne
Laute

Laute und Wörter, gehört an sich nicht in das Gebiet der, den reinen Denkformen entsprechenden und den Kreis derselben erschöpfenden, Redetheile. Weder das Subject, noch das Prädicat wird durch die Interjection verändert oder näher modificirt. Sie ist der Wiederhall, die Einmischung des angeregten Gefühls in das Gebiet der durch Wörter dargestellten Begriffe; und kann, weil alle Darstellung durch Worte an die der Darstellung vorausgehenden Vorstellung gebunden ist, nur unter der Hülle eines Wortes in der Mitte des Sprachgebiets selbst erscheinen.

21.

Empirischer Gebrauch der Redetheile.

Obgleich der Charakter, die Bezeichnung und die Geltung der Redetheile ganz von den apriorischen Denkformen abhängig, und mithin die *philosophische* Sprachlehre eine *apriorische* und ganz *formelle* Wissenschaft ist; so können doch diese Redetheile *nach ihrem Gebrauche* bloß in Beziehung *auf eine existirende Sprache* dargestellt werden. Zwar ist jede Sprache das nothwendige Resultat der geistigen Thätigkeit, durch welche der Mensch die der Seele, nach ihrer ursprünglichen gesetzmäßigen Einrichtung, vorschwebenden Vorstellungen versinnlicht zu bezeichnen und Andern mitzutheilen, — d. i. darzustellen, — versuchte; mithin kann keine Sprache Formen in ihrer

rer

rer Mitte haben, welche den apriorischen Denkformen *widersprechen*, und sich nicht unter dieselben subsumiren ließen; aber der, während der intellectuellen Kindheit der Völker durch Zufall eingeführte, *Gebrauch der Redetheile* kann nicht a priori deducirt, sondern muß *in jeder Sprache* empirisch aufgefaßt, und durch das Studium des Geistes der Sprache allmählig erlernt werden. Denn nur, wenn die Sprache erst *dann* entstanden und gebildet worden wäre, als der menschliche Verstand seine völlige Entwicklung und Reife erlangt hatte, würde das *Empirische* in der Sprache, wozu, außer dem Gebrauche der Redetheile, die *Orthographie*, die *Prosodie* etc. gehört, ganz und durchgehends mit den apriorischen Verstandesformen übereinstimmen, und unmittelbar daraus abgeleitet werden können. So aber bildet jede existirende Sprache schon früher *ein empirisches Ganze*, ehe der Verstand sich in seinen apriorischen Functionen verstehen und begreifen lernt, und ehe er dieselbe als die Basis einer philosophischen Sprachwissenschaft aufstellen kann. Für den empirischen Gebrauch der Redetheile, der in diesem Compendium sogleich in Beziehung auf die *teutsche Sprache* mit der philosophischen Sprachlehre *combinirt* wird, enthält daher die allgemeine (oder philosophische) Sprachlehre nur das *Princip der Klassifikation für die Mannigfaltigkeit des Gebrauchs der Redetheile selbst*.

1) *Die Redetheile nach ihrer philosophischen Geltung und nach ihrem empirischen Gebrauche.*

a) *Das Substantiv*, b) *der Artikel*, c) *die Präposition.*

Das Substantiv bezeichnet in der Darstellung das vorgestellte und im Begriffe aufgefaßte logische Subject. Liegt dem Begriffe, welcher durch das Substantiv in der Sprache bezeichnet wird, eine *Anschauung* zum Grunde; so wird das Subject als einzig (als Individuum) dargestellt. Auf diese Weise entsteht das *nomen proprium*. Entspringt aber der Begriff wieder aus andern Begriffen; so entsteht das *nomen appellativum*, wo das Subject des Begriffs nach den Merkmalen dargestellt wird, welche der *ganzen Gattung* zukommen, zu der das dargestellte Subject gehört. — Dieses sind eigentlich die einzigen beiden *Hauptgattungen* der Substantiven, weil alles, was die Logik über das Verhältniß der Arten und Gattungen, und der höhern und höchsten Gattung, so wie der niedern und niedrigsten Art enthält, nur aus wiederholter Anschauung, aus *Comparison* der Begriffe und *Reflexion* über dieselben, (z. B. im *nomen collectivum*, *iterativum*, *diminutivum*) erzeugt wird. — Selbst das aus dem Verstandesacte der *Abstraction* hervorgehende *nomen abstractum*, welches Eigenschaften subjectivirt, so daß sie in der Sprache als Substantiva dargestellt werden, ist ein *Mittelbegriff*

zwi-

zwischen dem *nomen proprium* und *appellativum*, indem es gleich dem erstern eine *Individualität* darstellt, aber auch dadurch, daß es eine *Allgemeinheit* in sich faßt, sich dem zweiten nähert.

(*Geschlecht.*)

Als *Begriff* hat das Substantiv *kein Genus*; in der verfinnlichenden Hülle des Wortes aber gehört jedes Substantiv zu einem gewissen Geschlechte. Der Ursprung der *Geschlechtsbezeichnung* der Substantive gehört in jeder Sprache in ein Zeitalter, wo die Völker dem Naturzustande noch am nächsten waren, wo der rohe Mensch die ganze Natur personificirte, von den gehabten Anschauungen bei seiner Worterfindung ausging, und nicht bloß Naturtöne nachbildete, sondern auch den empirisch wahrgenommenen Unterschied der Geschlechter in der wörtlichen Bezeichnung der sinnlichen Gegenstände darstellte. So gab es Anfangs nur zwei Geschlechter, das *männliche* und *weibliche*, und die Sprache diente in diesem Zeitalter bloß zur Bezeichnung sinnlich wahrgenommener Gegenstände. — Allmählig abstrahirte der Verstand von dem Empirischen; aber damit wurden nicht sogleich *neue* Wörter zur Bezeichnung der neuen Begriffe gebildet, sondern man bediente sich zur Bezeichnung der innern Zustände der schon für die Darstellung sinnlicher Objecte üblichen Wörter. Diese doppelte Geltung der Wörter (z. B. begreifen — Licht; physisch und intellectuell) ging denn auch, als einmal

mal recipirt, in die folgenden Zeiten der Sprachbildung über, wo man den Reichthum der Sprache durch neue Wörter für überfinnliche Begriffe vermehrte, und allmählig von Individuen zu dem Begriffe der Species, und von dem Begriffe der Species sich zum Begriffe des genus erhob. In diesem Zeitalter scheint das *genus neutrum* entstanden zu seyn, das an sich kein Geschlecht, sondern nur die *Negation* vom männlichen und weiblichen Geschlechte ausdrückt.

(*Artikel.*)

Zur Bezeichnung des Substantivs überhaupt und des Geschlechts insbesondere haben die *meisten* kultivirten Sprachen den *Artikel*. Er trennt in der *ersten* Hinsicht bestimmt die substantive von der attributiven Sprachform, (z. B. das *Licht* — und es ist *licht*), und *verdeutlicht* für den Verstand die Darstellung des Substantivs; und in der *zweiten* läßt er sogleich das Geschlecht des Substantivs erkennen, ohne durch angehängte charakterisirende Sylben die Wurzel des Wortes selbst zu sehr zu verdunkeln, wodurch das Substantiv für die *Phantasie* als personificirt erscheint. — Ursprünglich gab es wahrscheinlich *nur einen*, und zwar den *bestimmten Artikel*, (*der, die, das*), der dadurch entstand, daß der die Anschauungen bezeichnende Mensch den wörtlich bezeichneten Gegenstand *zeigte*. (*Der Fluß*, galt für: *dieser Fluß*, den ich sehe). In der Folge wandte man das Wort, welches das Individuum be-

E zeich-

zeichnete, zur Bezeichnung der Art und Gattung an, und verwandelte das *nomen proprium* in ein *appellativum*, (z. B. der Mensch — anfangs: *dieser* Mensch — dann der Mensch, als *Gattungsbegriff*), man behielt aber den Artikel bei, weil doch der Phantasie die Gattung und Art individualisirt vorschwebte. — Der *unbestimmte* Artikel (*ein, eine, ein*), der mit dem Zahlworte verwandt ist, und ohne das Substantiv stehen kann, aber blos im Singulari gebraucht wird, ist *jüngern* Ursprungs, weil man schon den Gattungsbegriff aufgefunden haben mußte, wenn man *ein gewisses* Individuum als *Theil* der Gattung darstellen wollte. Nach seinem *empirischen* Gebrauche isolirt der unbestimmte Artikel einen Gegenstand von der ganzen Gattung, zu welcher er gehört, (z. B. *einen* Freund wünschte ich); er bezeichnet ferner die ganze Gattung, indem ein Individuum aus derselben herausgehoben wird, (z. B. *ein* Weib ist ein schwaches Geschöpf — statt: *jedes* Weib etc.); er bringt endlich das Individuum unter die Gattung, zu welcher es gehört, (z. B. Z. ist *ein* fleissiger Mensch). — Der *bestimmte* Artikel fällt vor Hauptwörtern mit bestimmten Zahlen (*sechs* Jahre war er dort), vor dem Titel und Namen allgemein bekannter Personen, (Kaiser Franz, Kant etc.), in Ueberschriften (z. B. Vorrede, Einleitung), und wenn mehrere Substantiva unmittelbar auf einander folgen, (Hoffnung, Liebe und Dankbarkeit sind in ihm etc.) hinweg. Doch darf der Artikel dann *nicht* weggelassen werden, wenn derselbe bei dem ersten Substantiv in der Periode

riode steht, und die folgenden Substantiva *ein* *anderes Geschlecht* haben. Uebrigens darf der Artikel nur in der Sprache des gemeinen Lebens an die Präposition (komme übers Jahr wieder) angehängt werden. — Der *unbestimmte* Artikel wird dann fehlerhaft gebraucht, wenn man ihn mit dem bestimmten verwechselt, (z. B. *ein* heiliger Paulus; st. *der* heil. Paulus), und wenn man von Personen im sächlichen Geschlechte spricht, (z. B. eins — st. dieser etc. war da). — Der declamatorische Accent, der bisweilen auf den Artikel zur nähern Bezeichnung eines Gegenstandes gelegt wird, (z. B. *der*, *den* ich liebe), darf nicht vernachlässigt werden. — —

(*Flexion* und *Präposition*.)

Das Substantiv, an sich, ist eine Einheit von Merkmalen. Da aber in der Sprache die Verhältnisse der Subjecte gegen einander näher angegeben werden müssen; so hat auch die Sprache für die Bezeichnung *eines jeden Verhältnisses*, in welchem ein Subject zu andern stehen kann, *theils* eine gewisse Modifikation der Form des Substantivs selbst, *die Flexion*; *theils* eine gewisse eigne Form, *die Präposition*, für jene Bezeichnung.

Die Abhängigkeit der Subjecte von einander gehört nicht zu ihrem Wesen selbst, sondern ist nur ein *vorübergehendes* Verhältniß. Wird nun der Begriff des Subjects durch diese Verhältnisse nicht aufgehoben, sondern nur modificirt; so muß auch in der Darstellung des

Begriffs (in dem Worte) das Substantiv nicht umgebildet, sondern blos modificirt werden, und zwar muß man in der Modifikation des Wortes das Unwesentliche des bezeichneten Verhältnisses erkennen können. Diese Bezeichnung geschieht nun *am* Substantive selbst durch *Casus* (durch die versinnlichte Darstellung der einzelnen Fälle der Abhängigkeit, in welche das Subject kommt), und zwar durch *drei* Casus, den *Genitiv*, *Dativ* und *Accusativ*. Der *Nominativ* ist kein Casus, weil er die *Unabhängigkeit* des Subjects ausdrückt, und der Charakter eines Casus darin besteht, die Abhängigkeit des Subjects in einem gegebenen Falle zu bezeichnen. Aus demselben Grunde kann auch keine Präposition, (welche nur die *Surrogate* für die nicht hinreichende Bezeichnung der Abhängigkeit durch die Casus sind), mit dem Nominativ stehen. — Der *Vocativ* stellt das Subject unabhängig, aber in einem Verhältnisse zu dem darzustellenden Subjecte, nämlich, als *empfangendes*, auf.

Die Darstellung der *Einheit* eines Subjects geschieht durch den *Singularis*, die der *Mehrheit*, durch den *Pluralis*. Das *nomen proprium* kann, seinem Charakter nach, nur einen *Singularis*, und keinen *Pluralis* haben; das *appellativum* aber bezeichnet im *Singulari* die durch dasselbe ausgedrückte *Art* der Subjecte ebenfalls als *Individuum*, im *Pluralis* hingegen die *mehreren*, oder *alle* darunter gehörende Individuen. Das *abstractum* hat dann einen *Pluralis*, wenn sein *Pluralis* *Arten* bezeichnet. —

Der

Der Pluralis überhaupt ist diejenige Modifikation des Substantivs, welche eine *unbestimmte* Mehrheit ausdrückt. Soll die *bestimmte* Mehrheit bezeichnet werden; so muß man sich der *Zahlwörter* bedienen.

Im Teutschen werden die Casus dadurch gebildet, daß man gewisse Biegungslaute an den Nominativ des Singularis anhängt. Wo dies nicht möglich ist, ersetzen der Artikel und die Präposition die Stelle des Casus. — Ob nun gleich die Flexion der Substantiven, d. i. die *Declination*, aus der Willkühr der ersten Zeiträume der Sprachbildung herrührt, und blos empirisch wahrgenommen werden kann; so ist doch für die Uebersicht und Klassifikation der Substantiven, in Hinsicht auf Declinationen, das Schema von *Adelung*, der *acht* Declinationen annimmt, leicht und bequem, wiewohl die ganze teutsche Declination an sich *defectiv* ist, weil nicht alle Casus ihre *eigne* Biegungsfylbe haben.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

*Singularis.**Männlich und Neutrum. blos Weiblich.*

Nom.							
Gen.	es	es, s	s	en, n	ens	es, s	
Dat.	e	e, -		en, n	en	e, -	
Acc.				en, n			

Pluralis.

Nom.	e	er		en, n	en	en, n	en, n	e
Gen.	e	er		en, n	en	en, n	en, n	e
Dat.	en	ern	n	en, n	en	en, n	en, n	en
Acc.	e	er		en, n	en	en, n	en, n	e

Beispiele: Nach der *ersten* gehen: der *Aal*, der *Hering*, der *Tausch* etc. — nach der *zweiten*: das *Amt*, das *Bad*, das *Bild* etc. nach der *dritten*: der *Esel*, der *Vogel*, das *Mädchen* etc. nach der *vierten*: der *Mensch*, der *Graf* etc. nach der *fünft*
ten: der *Friede*, der *Gedanke* etc. nach der *sechst*
ten: das *Auge*, der *Neger* etc. nach der *siebent*
ten: die *Arbeit*, die *Zahl* etc. nach der *achten*: die *Frucht*, die *Kraft* etc.

Da

Da aber die Darstellung der Abhängigkeit der Subjecte von einander durch Casus nicht immer bestimmt genug seyn kann; so hat die Sprache in der *Präposition* einen eignen Redetheil, und ein Surrogat für die bestimmteste Bezeichnung dieses Verhältnisses der Abhängigkeit. Der Charakter der *Präposition* besteht nämlich darin, dafs sie *nur eine* Modifikation des Subjects, mithin das Subject *in Einem gegebenen* Falle darstellt. Sie mufs daher in der Darstellung kurz erscheinen, und erhält *gewöhnlich* ihren Platz vor dem als abhängig dargestellten Subjecte, und wo möglich *zwischen* dem Subjecte, von welchem die Abhängigkeit des andern Subjects ausgeht, und dem Subjecte, das als abhängig dargestellt wird. Da aber nur durch die drei Casus, *Genitiv*, *Dativ* und *Accusativ* die Bezeichnung der Abhängigkeit des einen Subjects von dem andern möglich ist; so können die *Präpositionen* auch blos mit diesen drei Casibus in Verbindung gebracht werden. Es gibt *fünf* Klassen von *Präpositionen* *).

- a) Solche, die mit dem *Genitiv* allein stehen, (*statt, anstatt, disseits, jenseits, halb, halber, innerhalb, ausserhalb, oberhalb, unterhalb, kraft, laut, mittelst, vermittelst, ungeachtet, wegen, während, vermöge, unweit, trotz, willen*),

b)

*) Vergl. meine *Sprachkunde* etc. S. 359 ff.

- b) *solche, die mit dem Dativ allein stehen, (aus, aufser, bei, mit, nach, nächst, zunächst, nebst, entgegen, gegenüber, samt, seit, zu, zuwider, von),*
- c) *solche, die mit dem Genitiv und Dativ zugleich stehen, (längs, zufolge),*
- d) *solche, die mit dem Accusativ allein stehen, (durch, für, gegen, wider, um, ohne),*
- e) *solche, die mit Dativ und Accusativ zugleich stehen, (an, auf, in, vor, neben, zwischen, hinter, über, unter),*

Bisweilen kann man zwischen dem Gebrauche der Flexion und der Präposition wählen, z. B. Klopstocks Gedichte, und Gedichte von Klopstock.

23.

d) *Das Zahlwort.*

Das Zahlwort! ist die Form für die Bezeichnung *des Umfanges* der Subjecte, durch welche die Einheiten (Individuen) angegeben werden, die zu einer und derselben Gattung von Subjecten gehören. Das Zahlwort bezeichnet aber den Umfang der zu einer Gattung gehörenden Subjecte auf eine *doppelte* Weise, entweder *bestimmt*, oder *unbestimmt*, und also *im Allgemeinen*.

a)

a) Die *bestimmten* Zahlwörter dienen dazu, die Zahl einzelner Dinge ausdrücklich anzugeben. Sie sind theils *Grundzahlen*, (numeri cardinales) z. B. *ein, zwei, drei etc. zehn, zwanzig, hundert, tausend etc. anderthalb etc. ein Achtel etc.* (Sie haben in der Declination nicht fämtliche Casus), theils *Ordnungszahlen*, (z. B. *der erste, zweite etc.* und sind ihrer Ableitung, ihrer Geltung und ihrem Gebrauche nach *Adjectiva*).

b) Die *unbestimmten* (allgemeinen) Zahlwörter bestimmen die Zahl der Subjecte, die von einerlei Gattung sind, nur im Allgemeinen, und werden declinirt, wie das Zahlwort: *ein*. Hieher gehören: *jeder, jeglicher, alle, keiner, einige, viele, manche, etliche, einige, mehrere etc.*

Wird die Zahl *isolirt* gesetzt; so ist in derselben der Begriff des Selbstständigen zugleich mit enthalten. Die Zahlwörter werden daher auch wie die Abstracta, oft als Substantiva behandelt.

24.

c) *Das Pronomen.*

Das Pronomen dient in der Sprache für die *repräsentative* Bezeichnung der als Individuen dargestellten Subjecte. Da die Sprache von mündlicher Unterredung ausging; so trat,
bei

bei der Bezeichnung anwesender Personen, das Pronomen an die Stelle der Wiederholung des nomen proprium. Das *Ich* und *Du* waren wahrscheinlich die *frühesten* Formen des Pronomen. Das Pronomen der dritten Person (*er*, *es*) entstand aus der Nothwendigkeit einer Form für die Bezeichnung aller außer zweien Sprechenden (dem *Ich* und *Du*) vorhandenen Personen und Sachen. Die Pronomina *personalia* (*ich*, *du*, *er* — *man* sagt, *es* verlautet, *jemand*), *demonstrativa* (*der*, *die*, *das* st. *dieser*, *diese*, *dieses*), *determinativa* (*derjenige* etc.), *relativa* (*welcher*, *der*, *wer*, *was*), *interrogativa* (*wer*, *welcher*, *was*) haben eine repräsentative Beziehung; denn sie vertreten den eignen Namen eines Individuums. — Das *pronomen possessivum* (*mein*, *dein*, *sein*, — das *meinige*), entsteht durch die Darstellung des Verhältnisses, in welchem die Person zu Sachen (alle Dinge außer der Person) steht; und das *pronomen reciprocum* durch die Bezeichnung der Abhängigkeit, in welcher jedes Pronomen substantivum gegen sich selbst treten kann, (z. B. *ich lege mich*). — Die Pronomina haben *Casus*, *Genera* und *Numeros*, wie Substantiva, und sind, in Hinsicht der Darstellung der gegenseitigen Abhängigkeit, wie die Subjecte selbst bestimmt.

Die attributiven Sprachformen.

In der Anschauung sind das Substantielle und Accidentelle (Subject und Prädicat) *Ein Ganzes*, nur der Verstand *trennt* beides, und so entsteht der *Prädicats-Begriff* durch die Isolirung dessen, was einem Subjecte beigelegt wird. Die Eigenschaften aber, welche an dem Subjecte wahrgenommen werden, sind entweder *inhärent*, oder *zufällig*. Die erstern sind schon *in und mit* dem Subjects-begriffe gegeben, und erweitern daher den Subjects-begriff keinesweges; dies geschieht aber durch die *zufälligen* Prädicate, nach welchen das Subject unter Eigenschaften erscheint, die nicht aus dem Subjects-begriffe, als folchem, erkannt werden können.

So verschiedenartig nun die Prädicate an dem Subjecte gedacht werden können; so viele verschiedene Sprachformen muß es auch für die Darstellung der Prädicate geben. Diese Formen, da sie sämtlich Attribute bezeichnen, heißen die *attributiven* Sprachformen, und stehen unter sich selbst in einer solchen Beziehung, daß sie in vielen Fällen aus einander *erklärt* werden können, und (z. B. das Adverbium) durch die andern *bedingt* sind. Ihr gemeinschaftlicher Charakter ist: *daß sie den logischen Begriff des Subjects modificiren*, ohne ihn aufzuheben, oder dessen Wesen zu verändern.

f) *Das Adjectiv.*

Das Adjectiv ist, im Allgemeinen, die Form für die Darstellung der Eigenschaften, welche dem Subjecte beigelegt werden. Sind diese Eigenschaften dem Subjecte *inhärent*; so *constituiren* sie den Subjects-begriff, und dieser wird dadurch nicht erweitert, (z. B. das Gold ist gelb; — oder: das gelbe Gold). Sind die Eigenschaften aber *zufällig*, (z. B. der schiefe Thurm); so wird der Subjects-begriff dadurch näher modificirt.

Das Adjectiv legt dem Subjecte das Prädicat *unmittelbar* bei. Wird aber das Prädicat näher modificirt; so ist *das* Wort, welches das Prädicat näher bestimmt, ein Adverbium, (z. B. dieser ausgezeichnet fleissige Jüngling — wo: *fleissig* das Adjectiv, *ausgezeichnet* das Adverbium ist). Das Adjectiv wird *flectirt*, wenn es ohne das Verbum substantivum (der reinen Copula des Urtheils) mit dem Subjecte verbunden wird (z. B. der *ruhige* Abend), und nimmt dann das Geschlecht des Substantivs an; es wird nicht flectirt, wenn es durch das Verbum substantivum dem Substantiv beigelegt wird (dieser Tisch ist *hoch*). Bisweilen steht das Adjectiv ohne vorhergegangenen Artikel, (er ist *weiches* Herzens). Die Adjectiva können zu Substantiven erhoben, (der *Tugendhafte* — von tugendhaft), und *gesteigert* werden (schön, schöner, schönste). — Verbindet man nämlich ein Prädicat mit

mit einem Subjecte, ohne den *Grad* zu bezeichnen, in welchem das Prädicat auch andern Subjecten zukommt; so sagt man, das Adjectiv, durch welches ein Prädicat dem Subjecte ohne Vergleichung mit andern beigelegt wird, stehe im *Positiv*. Wird aber durch das Adjectiv der *höhere* Grad bezeichnet, in welchem das Prädicat einem Subjecte, im Gegensatze von andern Subjecten, zukommt; so steht das Adjectiv im *Comparativ*. Wird endlich das Prädicat dem Subjecte in einem solchen Grade beigelegt, daß alle andere Gegenstände, denen dasselbe Merkmal zukommt, in der Vergleichung hinter demselben zurück bleiben; so steht das Adjectiv im *Superlativ*.

27.

g) *Das Verbum.*

Das Substantielle und Accidentelle sind für die Anschauung Eins. Sobald aber das Verhältniß beider gegen einander dargestellt und zwischen Subject und Prädicat unterschieden werden soll; sobald muß die Sprache trennen, was in der Anschauung als identisch erscheint. Dies geschieht durch das Verbum: *seyen*, welches den reinen Begriff der Copula (des *logischen Seyns*) für die Bezeichnung des Verhältnisses zwischen Subject und Prädicat in sich enthält, und nichts weiter ausagt, als *daß* ein Verhältniß zwischen Subject und Prädicat statt finde, ohne dasselbe näher zu bezeichnen. Da-
gegen

gegen wird in allen *Verbis adjectivis* dieses Verhältniss zugleich mit der Copula ausgesprochen, d. h. in allen *Verbis adjectivis* ist die Copula (der Begriff des *logischen Seyns*) mit dem Begriffe des Prädicats in der Darstellung so verbunden, *dass die Copula von dem Prädicate nicht getrennt werden kann.* (Die *Affertion*, die in der Copula enthalten ist, ist entweder *positiv*, oder *negativ*, indem das Prädicat dem Subjecte durch den Affertionsbegriff entweder beigelegt, oder abgesprochen wird — z. B. Er ist glücklich; — er ist nicht glücklich).

Als *attributive* Sprachform legt das Verbum, wie das Adjectiv, dem Subjecte ein Prädicat bei, und zwar, wie das Particip, mit dem Nebenbegriffe der Zeit; aber es bezeichnet das Verhältniss des Prädicats zum Subjecte, (nur mit Ausschluss der Bezeichnung des Grades der dabei wahrgenommenen Empfindung) ungleich *mannigfaltiger*, als das Adjectiv und Particip. Denn

A) bezeichnet das Verbum das Verhältniss zwischen dem Subjecte und Prädicate *nach den drei logischen Gesetzen der Möglichkeit, Wirklichkeit und Nothwendigkeit*, d. h. es wird durch das im Verbum enthaltene Urtheil zugleich, mit der Angabe der Verknüpfung des Subjects und Prädicats, auch die *Art und Weise* dieses Verhältnisses — welches bloß als möglich, wirklich oder nothwendig denkbar ist — ausgedrückt. — Es stellt nämlich dieses Verhältniss

un-

unter der Voraussetzung der nur empirisch zu bestimmenden Flexion (*Conjugation*) dar:

- a) als *möglich*; *modus conjunctivus*;
- b) als *wirklich*; *modus indicativus*;
- c) als *nothwendig*; *modus imperativus*;

(Der *Infinitiv* ist kein eigener Modus, sondern er ist der Stamm aller übrigen Theile des Verbums, und enthält den Prädicatsbegriff des Verbums unter der Form der Bewegung (der Zeit) im Allgemeinen, ohne Person, und ohne den bestimmten Charakter der Möglichkeit, Wirklichkeit und Nothwendigkeit. Er ist dem Substantiv am nächsten verwandt, und kann durch den vorgesetzten Artikel sogleich zum Substantive erhoben werden).

B) Bezeichnet das Verbum *den logischen Causalsammenhang* (das innere Verhältniss) *zwischen Subject und Prädicat*;

a) indem es das Subject, in Hinsicht auf das ihm beigelegte Prädicat, im Verhältnisse mit einem andern aufser ihm vorhandenen Subjecte entweder als *handend* (*Activum*), oder als *empfangend* (*Passivum*) darstellt; *verbum transitivum*;

b) indem es das Subject, nach dem ihm beigelegten Attribute, oder nach dem an ihm bezeichneten Zustande, ohne Beziehung auf ein anderes aufser ihm befindliches Sub-

Subject dargestellt, *verbum intransitivum* oder *neutrum*; (ich liege, ich sitze etc.)

- c) indem es das Subject, nach dem ihm beigelegten Prädicate, *als auf sich selbst wirkend* darstellt; *verbum reciprocum* (z. B. ich habe *mich* vertheidigt; er hat *sich* gelegt).
- d) indem es das Subject, dem das Prädicat beigelegt wird, als ein *bestimmtes Individuum* genau bezeichnet; *verbum personale*;
- e) indem es das Subject in der Darstellung als *unbekannt* und *unbestimmt* charakterisirt, wo das Ich und Du in der Bezeichnung hinwegfallen, und blos das *Es* und *Man* der dritten Person des Singularis übrig bleibt; *verbum impersonale*; (es scheint).

C) Bezeichnet das Verbum die *Form der Bewegung des Subjects* (des Handelns und Empfangens), d. i. *die Zeit*, mit Bestimmtheit (und zwar vorzugsweise vor dem Adjective, und genauer als das Particip etc.).

- a) als Form für den *dauernden* Zustand des Subjects; *Form der Gegenwart*;
- b) als Form für den *vollendeten* Zustand des Subjects; *Form der Vergangenheit*;
- c) als Form für den *beginnenden* Zustand des Subjects; *Form der Zukunft*.

Nur

Nur diese drei *tempora absoluta* ergeben sich aus der philosophischen Sprachlehre; die *tempora relativa*, d. i. diejenigen Zeitverhältnisse der Zustände, deren Platz in der Zeitreihe durch die Rücksicht auf andere Zustände bestimmt ist, können in jeder existirenden Sprache nur empirisch kennen gelernt werden. Die deutsche Sprache hat nur ein Tempus, das *Präsens*, für die Bezeichnung der Gegenwart; drei Tempora, das *Imperfectum*, *Perfectum* und *Plusquamperfectum*, für die genaue Bezeichnung der Vergangenheit, als zunächst, bestimmt, und längst vergangen, und zwei Tempora für die Bezeichnung der Zukunft, das *Futurum simplex*, und das *Futurum exactum*, welches die zukünftige Zeit darstellt, als wäre sie bereits vergangen, d. i. einen Zustand, oder eine Handlung, als künftig und vergangen zugleich. —

(Das Particip ist kein eigener Modus des Verbum, sondern eine eigene attributive Sprachform, die aber vom Verbum abgeleitet wird).

Die Bezeichnung des Verhältnisses zwischen Subject und Prädicat kann aber in Hinsicht auf die *Modos* des Indicativs und Coniunctivs, und in Hinsicht auf die *Zeit* (die *Tempora*) durch *Umschreibung* theils mannigfaltiger, theils genauer angegeben werden, wozu man gewisse Verba gebraucht. Den *Modus* umschreiben: können, mögen, wollen, dürfen, sollen, müssen. Das *Tempus* wird umschrieben durch die drei *verba auxiliaria*: seyn, werden, haben.

(Unter den *abgeleiteten Verbis* bezeichnen einige gewisse *Nebenumstände* an dem dargestellten Gegenstände: 1) das *Factitivum* bezeichnet eine Handlung oder einen Zustand an dem leidenden Gegenstände (einschläfern, räuchern etc.); 2) das *Iterativum* oder *Frequentativum* bezeichnet die Wiederholung einer Handlung (flattern, betteln etc.); 3) das *Imitativum* bezeichnet die Nachahmung einer Handlung (kindern etc.); 4) das *Intensivum* bezeichnet den höhern Grad, nach welchem das Prädicat dem Subjecte beigelegt wird (herrschen, schnarrchen etc.); 5) das *Diminutivum* bezeichnet den niedern Grad, nach welchem das Prädicat dem Subjecte beigelegt wird (lächeln, kränkeln etc.); 6) das *Desiderativum* bezeichnet das Verlangen nach dem Zustande oder der Handlung, die im Prädicate bezeichnet wird (schlāfern etc.).

Die *Conjugation* (oder die Flexion des Verbum) ist *einfach*, wenn zur Veränderung des Wortes kein Hülfswort nöthig ist; *umschreibend* (periphrastica) aber, wenn dies nöthig ist. In der teutschen Sprache gehören bloß das Präsens und Imperfect im Indicativ, Conjunctiv und Infinitiv, und der Imperativ zur einfachen Conjugation; das Perfectum, Plusquamperfectum, die beiden Futura und das ganze Passivum werden durch die Hülfswörter: seyn, werden und haben, gebildet. — Die Conjugation heist *regelmäßig*, wenn in derselben, bei den angehängten Biegungslauten, der Stammlaut unverändert bleibt; *unregelmäßig*, wenn der Stammlaut durch die Biegung verändert wird. Dies letztere geschieht bei einigen teutschen Verbis nur in einigen Temporibus. Da die

Con-

Conjugation, so wie die Declination, in einem Zeitalter sich bildete, wo der *Zufall* an der äußern Form der Sprache den wesentlichsten Antheil hatte; so darf es nicht befremden, wenn sich noch so viele Zeitwörter finden, die *unregelmäßig* flectirt werden. Die Ausgleichung derselben mit der regelmässigen Norm der Conjugation (die am bequemsten an dem Verbum: *loben*, versinnlicht wird), ist itzt, bei dem allgemeinen Gebrauche der unregelmässigen Conjugation, nicht zu *erwarten*, und selbst nicht zu *wünschen*, weil die Sprache dadurch viel an Wohlklang und Mannigfaltigkeit, inwiefern diese von der Abwechslung der Formen der Conjugation abhängen, verlieren würde *).

28.

h) *Das Particip.*

Das Particip ist diejenige attributive Sprachform, nach welcher, durch das beigelegte Prädicat, das Subject entweder *als thätig*, oder *als empfangend* erscheint. Das Particip ist aber nichts anders, als *ein vom Verbo abgeleitetes Adjectiv*. Da es nun für diese attributive Bezeichnung nur zwei Modifikationen gibt, unter welchen

F 2

chen

*) Die völlige Ausführung der Conjugation der *Hülfs-
wörter* und des Verbum *loben*, so wie die Angabe der im
Teutischen *unregelmässigen* Verborum findet man in *meiner teut-
schen Sprache für Bürgerschulen*, S. III — 129.

chen das Subject erscheinen kann, nämlich als wirkend, und als empfangend; so kann es auch nur eine *zweifache* Gattung von Participien geben, (das Particip der *ersten* und der *zweiten* Art), wovon die erstere in der Darstellung jedesmal das Verhältniß des Attributs *activ*, die zweite *passiv* bezeichnet. Da jedes Particip *Bewegung* ausdrückt; so schließt es auch den Nebenbegriff der *Zeit* (das Zeichen seiner Abstammung vom Verbum) in sich ein, weil jede Bewegung nur unter der Form der Zeit erscheint. — Die Participia gelten theils als *Adverbia*, (z. B. der *wachend* träumende Mensch; ich fand ihn *sitzend*); theils als *Adjectiva* (der *tröstende* Freund); theils als *Substantiva* (der Liebende, der Geliebte); sie nehmen, gleich den Adjectivis und Adverbiis, die *Steigerung* an. — So energisch auch an sich die Form des Particips in ihrem Gebrauche ist; so muß sie doch den Styl nie schwerfällig machen.

29.

i) Das Adverbium.

Für den Fall, daß die drei attributiven Sprachformen, das Adjectiv, Verbum und Particip, nicht zur erschöpfenden Bezeichnung des Verhältnisses zwischen Subject und Prädicat ausreichen, tritt die Function des Adverbiums ein, *wodurch* das Prädicat in seinem Verhältnisse zum Subjecte *näher modificirt* wird. Da nun durch das Adverbium nichts in dem Subject-

jectsbegriffe verändert, sondern blos der Prädicatsbegriff modificirt wird; so ist die Form desselben attributiv. Auch tritt das Adverbium nie in den stylistischen Zusammenhang, sobald die drei ersten attributiven Sprachformen für die Bezeichnung des Verhältnisses zwischen Subject und Prädicat ausreichen. Seine Bestimmung ist daher: die nähere Bezeichnung *des Zufälligen am Prädicate*, weshalb es einen *Nebenbegriff*, ein subordinirtes Merkmal ausdrückt. Das Zufällige am Prädicate kann aber entweder eine nähere Modifikation der im Prädicate ausgesagten *Beschaffenheit* des Subjects seyn, (dann ist es das *adverbium qualitatis*); oder es bezeichnet die *Umstände und Verhältnisse*, unter welchen das Prädicat dem Subjecte beigelegt wird (dann ist es das *adverbium circumstantiae*).

Das *Beschaffenheitswort* bezeichnet das *Zufällige am dargestellten Subjecte* (z. B. die Gegend ist *himmlisch schön* — Fritz tanzt *affectirt* — Er hob mich *mächtig*), und kann *nie flectirt*, aber in den meisten Fällen *gesteigert* werden; das *Umstandswort* hingegen bezeichnet das *Zufällige ausserhalb des dargestellten Subjects*. Durch dasselbe wird die *Zeit* (heute, gestern, früh etc.), die *Dauer* (stets, noch, immer etc.), der *Ort* (hier, da, weit, fern, oben, vorn etc.), der *Umfang* (viel, wenig, allein, zugleich), die *Vergleichung* (eben, als, wie, desto, so etc.), die *Bejahung*, *Verneinung* und der *Zweifel* (ja, nein, nicht, vielleicht, schlechterdings, warum), der *Grad* (fast, kaum, ungemein, besonders, sehr

fehr, ganz), und die *Zahl* (einmal, je, irgend) bezeichnet.

30.

k) Die Conjunction.

Um die einzelnen Urtheile unter sich und zu größern stylistischen Ganzen (zu Schlüssen, Perioden und ganzen Reden) zu verbinden, *muß es einen besondern Redetheil* geben, der weder unmittelbar zu den Sprachformen für die Bezeichnung des Subjectsbegriffs, noch unmittelbar zu den attributiven Sprachformen gehört; dieser Redetheil ist die *Conjunction*. Sie ist das verfinnlichende Zeichen der *Succession in den Begriffen*, und das *logische* Band ihrer Verknüpfung, weil das Verhältniß der Sätze gegen einander, nach dem Charakter ihrer *Allgemeinheit, Subordination* und *Coordination*, bloß durch die Logik bestimmt werden kann. Soll nun der empirische Gebrauch der Conjunction von festen, logischen Gesetzen abhängen; so erhalten die Conjunctionen auch gewöhnlich die *Benennung* der Sätze selbst, deren *innere* Oekonomie entweder durch sie bestimmt, oder deren *äußeres* Verhältniß zu andern vorhergehenden und folgenden Sätzen und Perioden dadurch festgesetzt wird. Sie heißen daher *continuative*, wenn durch sie zwei Subjecte zu einem gemeinschaftlichen Prädicate vereinigt werden; *consecutive*, wenn sie den Zusammenhang eines folgenden Satzes mit einem vorherge-

gehenden finnlich bezeichnen; *causale*, wenn durch sie die verbundenen Sätze gegenseitig wie Ursache und Wirkung erscheinen; *comparative*, wenn durch sie das Prädicat in dem Satze dem einen oder dem andern Subjecte vergleichungs- oder vorzugsweise beigelegt wird; *adversative*, wenn durch sie die Prädicate, welche man dem Subjecte in den Sätzen beilegt, einander entgegengesetzt werden; *exclusive*, wenn das Prädicat durch die Conjunction einem einzigen Subjecte ausschliessend beigelegt wird; *disjunctive*, wenn durch die Beilegung des einen Prädicats dem Subjecte die andern abgesprochen werden; *restrictive*, wenn das Prädicat oder Subject durch eine beigelegte Conjunction eingeschränkt wird; *conditionale*, wenn das Verhältniß zwischen Subject und Prädicat nur unter einer Voraussetzung angenommen wird; u. f. w.

51.

Die Interjection.

Die Interjection kann nur uneigentlich als Redetheil aufgeführt werden; sie ist die wörtliche Bezeichnung der unmittelbaren Empfindung, und war bei der Entstehung der Sprache vielleicht die erste wörtliche Bezeichnungsform. Sie ist der einfache Ton der Freude, des Schmerzes etc. und verschwindet bei der Auflösung der gehabten Empfindung in deutliche Begriffe, und bei der höhern Civilisation all-

mäh-

mählig aus der bessern Conversation und aus dem genauern stylistischen Zusammenhange.

32.

2) *Der Syntax.*

Der Syntax ist diejenige *grammatische Wissenschaft*, welche die Regeln für die Verbindung der Redetheile zu größern stylistischen Ganzen (zu Sätzen, Perioden und ganzen Reden) enthält. Man kann zwischen dem *höhern* und *niedern* Syntaxe unterscheiden:

a) Der *höhere* Syntax gründet sich auf die *apriorische* Deduction der Redetheile aus dem Verhältnisse der Vorstellung zur Darstellung, und bestimmt die *aus der Logik* resultirende Verbindung der Redetheile nach ihrem innern nothwendigen Zusammenhange.

b) Der *niedere* Syntax hingegen enthält die *blos empirisch* zu erlernende Verbindung und Zusammensetzung der Redetheile nach dem in einer existirenden Sprache vorhandenen Sprachgebrauche.

Beide müssen in der Theorie, wie in der Praxis, verbunden werden.

a) *Die Rectionslehre.*

Die Rectionslehre enthält die *systematisch geordnete Darstellung der unmittelbaren empirischen Verbindung der einzelnen Redetheile unter sich, nach ihrer Veränderung durch sich selbst, und nach ihrer gegenseitigen Abhängigkeit.* Die Rection ist nämlich diejenige empirische Verbindung der Wörter einer Sprache, nach welcher das eine Wort die Ursache der Form des andern wird. Dasjenige Wort heisst *regierend*, welches die Form des andern bestimmt; dasjenige Wort aber, dessen Form durch ein anderes bestimmt wird, heisst *regiert*. — In der ganzen Rectionslehre ist nichts apriorisches, als der Begriff: *dass die einzelnen Redetheile durch sich selbst verändert, und dadurch von einander gegenseitig abhängig werden.* Das *Wie?* dieser Veränderung und Abweichung ist in jeder existirenden Sprache unendlich verschieden, und die *Regeln* dafür können nur in dem Zeitalter der höhern Reife einer solchen Sprache, nach genauer Umschließung des ganzen empirischen Gebietes derselben, mithin nach Erforschung des *Geistes* einer Sprache und des daraus resultirenden *Sprachgebrauches*, aufgefunden und systematisch geordnet werden.

b) *Die Constructionslehre.*

Die Constructionslehre enthält die *systematische Darstellung der mittelbaren empirischen Verbindung der einzelnen Redetheile zu ganzen Perioden und zusammenhängenden Reden*. Obgleich das *innere und nothwendige* Verhältniß der Redetheile gegen einander, wie nämlich die allgemeinen, besondern und individuellen Urtheile, die allgemeinen, subordinirten und coordinirten Sätze gebildet und mit einander in Verbindung gebracht werden, nur *logisch* festgestellt werden kann; so fand doch schon in jeder lebenden Sprache, noch ehe sie unter den Einfluß der Logik gebracht werden konnte, eine Construction statt, die ihr *eigenthümlich* ist, die aus ihrem wesentlichen Geiste und Charakter selbst hervorgehet, und die bloß *empirisch* erlernt werden kann. Das Verworrene, Zweideutige und Ungeordnete in dieser empirisch zu erlernenden Constructionslehre kann und muß nun in der Folge, unter dem Einflusse *logischer Principien*, gehoben, und logische Einheit und Symmetrie in den Periodenbau, inwiefern dieser von der logischen Aufeinanderfolge der Begriffe abhängt, gebracht werden; aber die Logik kann doch den eigenthümlichen, oft selbst im Nationalcharakter eines Volkes, begründeten, Periodenbau einer existirenden Sprache nicht völlig umformen, und nur daraus läßt es sich erklären, wie sehr verschieden der Periodenbau in der *griechischen, lateinischen,*

ſchen, teutſchen, franzöſiſchen, engliſchen etc. Sprache von einander feyn kann, obgleich die empiriſche Form aller dieſer Sprachen unter dem Einfluſſe der philoſophiſchen Sprachlehre eine in ſich vollendete Geſtalt erhalten hat.

(In Beziehung auf die *teutſche* Sprache hat Roth in ſeiner *ſystematiſchen Sprachlehre* die Rections- und Conſtructionslehre mit dem meiſten philoſophiſchen Geiſte behandelt).

35.

3) *Die Interpunctionslehre.*

Die Interpunction beſteht in der *Fertigkeit des Gebrauches gewiſſer Zeichen*, die *zwiſchen einzelne Wörter, ganze Sätze und vollſtändige Gedankenreihen (Perioden)* geſetzt werden, um *durch eine ſinnliche Bezeichnung das zu verbinden, was dem Sinne nach zuſammengehört, und das zu trennen, was den Begriffen nach ſelbſt von einander getrennt iſt.* Die Interpunction hängt, in *dieſer* Beziehung, von der logiſchen Geltung und Verbindung der Begriffe ab, und richtet ſich nach dem im *höhern* Syntaxe begründeten philoſophiſch - empiriſchen Periodenbaue. Einige *blos grammatifche und orthographiſche Zeichen* werden als Anhang zu derſelben aufgeſtellt.

(Die Interpunctionslehre, die freilich das Alterthum gar nicht kannte, iſt unter allen einzelnen Theilen der Grammatik bisher zu ſehr vernachläſſigt

läßt worden, woraus man sich das Willkührliche und Schwankende in derselben, selbst bei den vorzüglichsten Schriftstellern, erklären muß. Und doch ist sie für das richtige Denken und Auffassen des Sinnes eine eben so große Erleichterung, wie sie für das gute Lesen und die Declamation unentbehrlich ist.

Heynatz, *Lehre von der Interpunction*, Berl. 1782. — Maafs, *Rhetorik*, S. 142 ff. — Pölitz, *Kurze Theorie der Interpunction nach logischen Grundsätzen*, Leipz. 1801. — Dessen *Elementarbuch des Wissenswürdigsten etc.* S. 171 ff., wo man auch die weitere Ausführung der Beispiele für die folgenden Grundsätze der Interpunction vergleichen kann).

36.

F o r t s e t z u n g.

Der *Punct* ist das wichtigste Interpunctionszeichen, und steht, weil er die Beendigung und den Schluss einer Gedankenreihe bezeichnet, jedesmal *am Ende einer Periode*, sie mag nun einen allgemeinen, oder subordinirten, oder coordinirten Satz ausführen. Da der Umfang der Darstellung des Satzes von der Logik abhängt; so kann auch der Gebrauch des Puncts nur dadurch bestimmt werden.

Das *Kolon* gebraucht man, um einen darauf folgenden Hauptsatz anzukündigen, (z. B. Beantwortung der Frage: warum so wenige Menschen mit ihrem Schicksale zufrieden sind);
um

um die anzuführende Rede eines Andern von dem, was vorhergehet, zu unterscheiden, (Gott sprach: es werde Licht); um in einer längern Periode den Schluss *mehrerer* Vordersätze vor dem Eintritte des Nachsatzes zu bezeichnen; *bisweilen* auch, um die Aufmerksamkeit bestimmt auf ein gewisses Hauptwort in der Periode hinzuleiten, wo es unmittelbar vor demselben steht.

Der bisher so willkührliche Gebrauch des *Semikolons* sollte, zum Unterschiede von *Kolon* und *Komma*, zwischen welchen es in der Mitte steht, dahin fixirt werden, dafs es, seiner *Hauptbestimmung* nach, jedesmal zwischen *eigentlichen Vorder- und Nachsätzen*, die Nachsätze mögen nun absolute oder relative seyn, stehen sollte. Nachsätze sind aber solche, welche entweder unmittelbar oder mittelbar von dem Vordersatze so abhängen, dafs entweder derselbe ohne den Nachsatz nicht ganz verstanden, oder dessen Sinn nicht völlig erschöpft werden könnte. In den *absoluten* Nachsätzen *mufs* etwas folgen, weil der Sinn des Vorderatzes erst dadurch Zusammenhang und Schluss bekommt; durch die *relativen* Nachsätze aber wird irgend eine Modifikation der im Vorderatz enthaltenen Begriffe näher angegeben. — Das Semikolon stehet also in *hypothetischen* Sätzen, (wenn du mich lieb hast; so thue etc.); in *disjunctiven* Sätzen, sobald die eine Conjunction am *Anfange* des Vorderatzes, und die andere am *Anfange* des Nachsatzes steht, (*entweder* du bezahlst mich; *oder* ich verklage dich);
in

in absolut *comparativen* Sätzen, wo Bild und Gegenbild sich im Vorder- und Nachsatze entsprechen, (*gleichwie —; so etc.*); in *causalen* Sätzen (*weil du mir ergeben bist; so will ich dir diesen Fehler verzeihen*); in *adversativen* Sätzen (*er hat mich nicht nur betrogen; sondern auch verleumdete*); in *consecutiven* Sätzen (*wirst du mich bezahlen; so sollst du deine Quittung zurück erhalten*); in *conclusiven* Sätzen (*sind alle Menschen fehlerhaft; so bist du es auch*); in *conditionalen* Sätzen (*inwiefern du gerechte Sache hast; insofern will ich dich vertheidigen*), in *concessiven* Sätzen (*ob es gleich deine Pflicht war, dies zu thun; so sollst du doch dafür belohnt werden*); in *illativen* Sätzen (*er ist mein Freund; deshalb verzeihe ich ihm*); wenn *zwei* oder *mehrere* Vordersätze auf einander folgen, auf welche sich *nur ein* Nachsatz bezieht; oder wenn *auf einen* Vorderatz sich *zwei* oder *mehrere* Nachsätze beziehen; und zwischen *mehrern* Vorderätzen und *mehrern* Nachätzen. Bisweilen steht das Semikolon auch an der Stelle eines *Fragezeichens* oder *Ausrufungszeichens*, wenn mehrere derselben auf einander folgen sollten *).

Das *Komma* steht **) nach jedem Begriffe, der in dem folgenden Satze näher angegeben wird;

*) Beyspiele dazu in *meiner teutschen Sprache für Bürger-
schulen*, S. 190 ff.

**) Beispiele dazu, ebendasselbst S. 187 ff.

wird; nach jedem Satze, der ein eignes, seinen Sinn bestimmendes, Verbum in sich hat; da, wo die Conjunction *und* wegfällt, wenn sie zwei Prädicate verbinden sollte, die zu Einem Subjecte gehören; vor und nach jedem eingeschobenen Satze, und selbst dann, wenn in dem eingeschobenen Satze wieder neue eingeschobene Sätze vorkommen; übrigens nie vor der Conjunction *und*, als wenn zwei verschiedenartige Begriffe durch diese Conjunction verbunden, und mehrere nicht wesentliche Theile einer längern Rede an einander gereiht werden; in der Regel *nie* zwischen den Hülfswörtern (*haben, seyn, werden*) und den mit ihnen construirten Verbis, sondern nur dann, wenn *mehrere* Verba auf sie bezogen werden, die unter sich nicht durch *und* verbunden sind; vor *erklärenden* Sätzen, die darauf folgen; in Sätzen, wo *mehrere* Subjecte mit dem darauf folgenden Verbum verbunden werden; in *vergleichenden* Sätzen, wo man durch das Komma die verglichenen Subjecte von einander trennt; in *Anreden*, wo die Person, welche man anredet; in den Zusammenhang der Rede eingeschoben wird, in Sätzen, wo man, der Verstärkung oder einer andern Rücksicht wegen, den einen Begriff wiederholt; und in Sätzen, wo Begriffe, die *gesteigert* werden, von einander getrennt werden sollen, (z. B. Noch immer sind wir nicht so rein, so gut, so vollkommen, als wir seyn sollten und könnten).

Das *Einschließungszeichen* (*Parerthese*) steht *); wenn man in den stylistischen Zusammenhang einen ganz fremdartigen Begriff, nach einer eignen und von dem übrigen Periodenbaue verschiedenen Stellung und Construction, in die Mitte setzt; wenn der eingeschobene Satz nur die Verständlichkeit eines vorhergehenden Begriffs befördert, übrigens aus dem stylistischen Contexte wegbleiben könnte. Als bloßes Zeichen steht die Parenthese, wenn man durch Einschluss ein Wort oder einen Kunstausdruck verdeutlicht oder näher erläutert z. B. *Augsburg* (*Augusta Vindelicorum*). Sind *in* der Parenthese selbst Interpunctionszeichen nöthig; so richten sie sich nach den Regeln, wornach überhaupt die Sätze, welche sie ausdrücken, interpungirt werden. — Wenn die Gedanken in der Parenthese den vorhergehenden Satz erläutern; so stehet das Zeichen, welches zu diesem Satze gehört, erst *hinter* der Parenthese, und schließt auch diese zugleich.

Der *Gedankenstrich* **) stehet in der *Mitte* zwischen mehrern Perioden, wenn man mit der folgenden Periode zwar keinen neuen Absatz anfangen, dieselbe aber doch von der vorhergehenden trennen will, um zu zeigen, daß sie nicht unmittelbar von derselben abhängt,

vor

*) Beispiele daselbst S. 194 ff.

**) Daselbst S. 196 f.

vor und nach einem eingeschobenen Satze, wenn man denselben besonders bemerkbar vor der übrigen Gedankenreihe ausheben und darstellen will; wenn man *mitte in einer Periode* im Sprechen und Lesen, um das Künftige desto mehr zu bezeichnen, Halt macht. Als bloßes Zeichen stehet der Gedankenstrich, wenn man entweder damit andeuten will, daß etwas weggelassen worden ist; oder wenn man in Aufschriften und Eintheilungen verwandte Begriffe von einander trennen will.

Die *logischen Eintheilungszeichen*, um nämlich das Verhältniß eines Thema, nach seiner Durchführung als *Partition* oder als *Division*, in seinen Untertheilen zu bezeichnen und zu verfinnlichen, sind entweder *Buchstaben* oder *Zahlen*, die man durch *Hereinrücken* der Zeilen, in Hinsicht auf die Verhältnisse der Subordination oder Coordination in den dargestellten Begriffen, besonders kenntlich zu machen sucht.

Das *Tonzeichen*, im Schreiben durch einen Strich, in Druckschriften durch andere Lettern ausgedrückt, bezeichnet den *declamatorischen Accent*, und charakterisirt diejenigen Wörter oder Sätze, welche im Lesen besonders hervorgehoben werden müssen.

Das *Ausrufungszeichen* steht nach Sätzen, in denen ein *Imperativ isolirt* vorkommt; oder die einen *Wunsch*, eine *Verwunderung*, ein *Entsetzen* bezeichnen; oder nach isolirten In-

G

ter-

terjectionen. Am Schlusse einer Periode gilt es als Punct.

Das *Fragezeichen* steht nach *directen* (sowohl positiven, als negativen) Fragen; nach *indirecten* Fragen, wenn sie Sätze schliessen. Am Schlusse einer Periode gilt es als Punct.

Beide Zeichen, das Ausrufungs- und Fragezeichen, werden, wenn mehrere derselben auf einander folgen sollten, durch Semikola in der Mitte, nie aber am Schlusse der Rede compenfirt; die *Verdoppelung* beider darf nie ohne Noth geschehen.

Die übrigen bloß *grammatisch-orthographischen* Zeichen sind: das *Theilungszeichen* (der Mensch ist ein vernünftig-sinnliches Wesen); das *Anführungszeichen* („“); das *Abkürzungszeichen* ('); das *Zeichen der abgebrochenen Rede* (— — —); das *Ergänzungszeichen* (etc. etc.); das *Fortweisungszeichen* (f. ff.); die *puncta diaerefeos* (Phaëton); die *tachygraphischen* Zeichen und *Abbreviaturen* (N. T. — D. — M. —); das *Abschnittszeichen* (§§), und das *Anmerknungszeichen* (* †). —

37.

4) Die Synonymik.

Synonymen sind nicht gleichbedeutende, sondern *sinnverwandte* Wörter, d. h. solche, welche

che verschiedene Bedeutungen haben, wo aber diese Bedeutungen einander so ähnlich sind, dass ihre Verschiedenheit nicht leicht zu bemerken ist. Nur aus der empirischen Sprachbildung, die nicht das Werk des gereiften Verstandes, sondern des Zufalls war, lässt es sich erklären, warum sich in den existirenden Sprachen mehrere Wörter finden, die zur Bezeichnung eines und desselben Gegenstandes dienen, und die selbst in den Zeiten der höhern Sprachreife sich erhielten, weil man einmal an sie gewöhnt war. Die Synonymen müssen also in jeder existirenden Sprache durch Uebung und Bekanntschaft mit dem Geiste der Sprache selbst erlernt werden; um aber sie genauer kennen zu lernen, muss man auf die *Logik*, und zwar auf die Lehre von der *Subordination* und *Coordination* der Begriffe Rücksicht nehmen. Soll nämlich über die Synonymen entschieden werden; so muss man sich den Unterschied zwischen *Gattungs- und Artbegriffen* (*genus und species*), zwischen *subordinirten und coordinirten* Begriffen, und die Lehre von der *Eiutheilung* der Begriffe vergegenwärtigen. Die Synonymen können keine *nomina propria*, sie müssen *appellativa* seyn; die Begriffe, die sie bezeichnen, müssen in *gemeinschaftlichen Merkmalen* übereinkommen, und je größer dieses Uebereintreffen ist, desto ähnlicher werden die Bedeutungen der Wörter seyn, die sie bezeichnen. Sie werden daher am ähnlichsten seyn, wenn sie den *nächsten* höhern Begriff mit einander gemein haben. Haben sie aber nur einen *entferntern* höhern Begriff mit einander gemein; so wird ihr Unterschied leicht-

ter zu bemerken seyn. Uebrigens eignen sich sowohl *coordinirte*, als *subordinirte* Begriffe zu Synonymen, da auch die letztern einen *nächsten* höhern Begriff mit einander gemein haben können, nur mit dem Unterschiede, daß, bei den *subordinirten* Begriffen, in dem einen nur der Hauptbegriff, ohne irgend einen Nebenbegriff, bei den *coordinirten* hingegen der Hauptbegriff in beiden mit einem besondern Nebenbegriffe enthalten ist.

Nächstdem kommt alles bei den Synonymen auf die *Zergliederung* der Begriffe, und auf die Erforschung *der Wörterfamilien durch Etymologie* an; denn oft kann ein Wort mit mehreren Wörterfamilien verwandt seyn, wenn es mehrere Bedeutungen hat, wo es nach der einen Bedeutung an diese, nach der andern an eine andere Wörterfamilie grenzt. Nur muß die *Etymologie*, welche zunächst den *Wörterbüchern* angehört, nicht zu weit getrieben werden; auch muß man den *Sprachgebrauch* berücksichtigen, der, sobald er von den *Klassikern* der Nation ausgeht, ficherer führt, als *Etymologie* und *Analogie*.

(Die vollständige *Literatur* der Synonymik in meiner *Sprachkunde* S. 131 — 144. Ausser Gottsched, Stosch, Heynatz, Vollbeding — das Meisterwerk von J. A. Eberhard, *Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik*, 6 Theile, Halle 1795 ff., und der Auszug daraus: *Synonymisches Handwörterbuch der deutschen Sprache*, Halle 1802.)

5) *Die Orthographie.*

Die Darstellung in Worten ist entweder *mündlich* oder *schriftlich*; die erste Art der Darstellung umschließt das *Hörbare*, die zweite das *Sichtbare*. Die *Schriftzeichen* sind daher die *schriftliche Darstellung unserer in Worten ausgedrückten Begriffe*. Die Erfindung dieser Zeichen (anfangs Hieroglyphen-, dann Buchstabenchrift) war ganz willkürlich; deshalb beruht, *ausser dem Begriffe der schriftlichen Darstellung*, die Orthographie ganz auf *empirischen Zeichen*, und kann blos durch Uebung erlernt und angewandt werden. Ob nun gleich diese Zeichen gewöhnlich in einem Zeitalter erfunden werden, in welchem die Sprache, die dadurch dargestellt werden soll, noch nicht zu einer höhern Ausbildung und Reife gelangt ist; so ründet sich doch allmählig die ganze Summe dieser willkürlichen Zeichen bei einem Volke zu einem in sich abgeschlossenen und zusammenhängenden Ganzen, durch welches die Summe menschlicher Vorstellungen so deutlich und erschöpfend sichtbar dargestellt werden kann, dass, *vermittelft dieser schriftlichen Darstellung*, in dem, der diese Sprache nach ihrer empirischen Geltung versteht, dieselben Vorstellungen erzeugt werden, welche der Darstellende durch dieselben ausdrücken wollte. Die Anweisung zu dem richtigen, und dem Zeitalter der höhern Reife einer ausgebildeten Sprache angemessenen, Gebrauche dieser Zeichen für die sichtbare Darstellung

stellung enthält derjenige Theil der *empirischen Grammatik*, welchen wir *Orthographie* nennen.

Das teutsche Alphabet ist aus dem lateinischen hervorgegangen, obgleich die teutsche Sprache eine *ursprüngliche* ist. Schon daher, noch mehr aber daraus, daß unsere Sprache, mithin auch unsere Orthographie, sich nur langsam ausbildete, läßt sich erklären, warum unsere Buchstabenschrift theils *Mangel*, theils *Ueberflufs* hat. Dessenungeachtet hängt es nicht von dem einzelnen Schriftsteller ab, sie zu verändern, oder auch, nach seiner Meinung, zu vervollkommen; vielmehr überzeugen wir uns empirisch davon, daß unsere Orthographie, aller ihrer Unvollkommenheiten ungeachtet, dennoch hinreiche, das *Hochteutsche* in einem in sich abgeschlossenen Systeme von Zeichen sichtbar darzustellen.

Die Angabe der *besondern* orthographischen Regeln (die sich in jeder guten empirischen Grammatik finden) lassen sich am besten durch *Lesen* und *Uebung* erlernen; die *allgemeinen* Regeln der Orthographie dürften sich aber auf folgende zurückführen lassen:

1) *Schreibe, wie du nach dem Hochteutschen aussprichst.* Wenn das Hochteutsche die eigentliche Büchersprache ist; so muß sich auch die Aussprache und die Orthographie darnach richten. So wie sich das Hochteutsche aller Provinzialismen enthalten muß; so müssen auch alle provinzielle Fehler in der Aussprache —
und

und folglich ebenfalls in der Orthographie vermieden werden.

2) Sobald die Aussprache etwas unentschieden läßt; *so schreibe, wie es die nächste Abstammung des Wortes verlangt.*

3) Reichen aber weder Aussprache, noch Rücksicht auf die nächste Abstammung für die richtige Orthographie aus; *so folge dem allgemein angenommenen Gebrauche im Schreiben.* So wie es einen Sprachgebrauch gibt, dessen letzte Begründung nicht philosophisch erwiesen, sondern der nur empirisch erlernt werden kann; so gibt es auch einen *Schreibgebrauch*, der durch die Klassiker der Nation festgehalten wird, und für die Orthographie eben so viel gilt, wie der Sprachgebrauch für die Darstellung durch Sprache überhaupt, und für die Aussprache insbesondere. Von diesem durch die besten Schriftsteller einmal festgesetzten und festgehaltenen Schreibgebrauche darf der einzelne Gelehrte nicht abweichen, wenn er sich nicht dem Verdachte der Unwissenheit, oder des Eigensinns und der Laune aussetzen will*).

4) *Gebrauche bei allen fremden, in die deutsche Sprache aufgenommenen, Wörtern deutsche Buch-*

*) Ein vollständiges Verzeichniß ähnlich und gleichlautender Wörter findet sich in meiner deutschen Sprache für Bürgerschulen, S. 162 ff.; und eine Uebersicht und Erklärung der meisten in der deutschen Sprache vorkommenden ausländischen Wörter, ebendasselbst S. 297 ff.

Buchstaben. Nur bei ganzen, aus fremden Sprachen entlehnten, Stellen oder eigenthümlichen Redensarten behält man die fremden Schriftzeichen bei.

5) *Schreibe diejenigen fremden, in die deutsche Sprache aufgenommenen Wörter, welche ihre ursprüngliche fremde Form behalten haben, mit den Buchstaben, die ihnen in der Sprache eigen sind, aus welcher sie stammen.* (z. B. Philosophie, und nicht: Filoſofie etc.)

6) *Folge den versuchten Verbesserungen geachteter Schriftsteller in der Orthographie nur vorsichtig und allmählig nach, weil so manche in neuern Zeiten versuchte und vorgeschlagene Veränderung und Verbesserung nicht allgemeine Gültigkeit erlangt hat und wieder antiquirt worden ist.* (Nur das y, auſſer höchstens im Verbo: *ſeyn*, ſollte, als ganz Unteutsch, von uns weggeworfen werden).

(Die vollständige *Literatur* der deutschen Schriften über Orthographie in *meiner Sprachkunde*, S. 337 ff. Hier verdienen folgende empfohlen zu werden:

Roth, Anfangsgründe der deutschen Orthographie, Gießen, 1803.

Adelung, vollständige Anweisung zur deutschen Orthographie, 2 Th. N. A. Leipzig 1790.

Heynatz, Handbuch zu richtiger Verfertigung etc. 6ste Aufl. S. 44 ff., wo sich auch S. 163 — 420 ein orthogr. Wörterbuch findet.

6) *Die Profodie.*

Die Profodie ist die systematisch geordnete Darstellung des in der Sprache empirisch festgesetzten und angenommenen Sylbenmaases. Die Länge und Kürze der Sylben ist in keiner Sprache a priori festzusetzen; sie ist das Werk des Zufalls, und geht aus den frühern Perioden der Sprachbildung in die spätern über. Sie hat ihren entschiedenen Einfluss auf den ganzen äussern Charakter der Poësie bei einem Volke, und inwiefern die Profodie aller abendländischen neuern Sprachen nicht von der Quantität der Sylben, sondern zunächst von dem Accente ausging, hat dadurch auch die Poësie der abendländischen Völker ihren eigenthümlichen äussern Charakter erhalten.

Die Sprache der Griechen war *musikalisch* gebildet, und ihre Poësie reifte unter dem Einflusse des musikalischen Rhythmus, daher auch ihre Profodie auf die *Quantität* der Sylben gegründet war. — Dagegen war die arme Sprache der germanischen Völker im Mittelalter nichts weiter, als ein Mittel der gegenseitigen *Verständigung*, und diese ward von dem *Accente* geleitet. Als nun, während des heroischen Zeitalters der Teutschen, die Dichtkunst wieder erwachte, musste sie die Sprache nehmen, wie sie dieselbe vorfand, d. h. abhängig von dem Gesetze des Accents. Für den der teutschen Sprache verfangen Wohlklang der quantitati-

titirenden Sprachen fanden ihre Dichter ein Surrogat in dem *Gleichklange der Sylben*, mit denen sich die einzelnen Zeilen schlossen, (der *Reim* in seiner *ursprünglichen* Gestalt), von welchem es noch nicht evident erwiesen ist, ob er von den *Arabern* herrühre, oder eine süd-französisch-teutsche Erfindung sey.

Der *Reim* der *damaligen* Zeiten, so viel auch durch die *Minnesänger* für ihn geschah, konnte nicht vollkommener seyn, als die *Sprache selbst* in jenem Zeitalter war. Schon war die *Accentuation* der teutschen Sprache bestimmt, als die Dichter auftraten, und daher wurden diese in Hinsicht der *Länge* und *Kürze* der Sylben durch den Accent gebunden. Wenn nämlich in *quantitirenden* Sprachen der Accent, zu Gunsten des Rhythmus, von seinem Sitze auf der Sylbe verdrängt werden kann, so dafs in denselben der *Rhythmus* das Princip des Accents ist; so ist es in den *accentuirten* Sprachen umgekehrt, wo durch den *Sinn* und die Bedeutung der Sylben in den Wörtern der Sitz des Accents *unwiderruflich* bestimmt, und folglich der *Accent* das Princip für den *Rhythmus* ist.

Dies ist denn der Grundcharakter der *teutschen* Prosodie. In ihr sind accentuirte Sylben *lange* Sylben; accentlose Sylben sind *kurze* Sylben. Der Zeit nach füllen die ersten *zwei* Theile aus, während dafs den letztern nur *ein* Theil zukommt, so dafs für eine jede lange Sylbe zwei kurze, und umgekehrt stehen können. Dem prosodischen Verhältnisse nach, erscheint die

die rhythmisch accentuirte Sylbe als *Grund*, die rhythmisch accentlose, als *Folge*. Durch die Verbindung beider in der Rede entsteht eine rhythmische Sylbenreihe. Da aber der Accent in der teutschen Sprache nur auf Sylben gelegt wird, denen die Bezeichnung und der Ausdruck des Sinnes (des Verstandes der Rede) zukommt; so hängt das Verhältniß der accentuirten und accentlosen Sylben, mithin der Rhythmus in der Sprache selbst, ganz von dem Wortverstande ab. Nie kann daher in unsrer Sprache der Wortaccent dem rhythmischen aufgeopfert werden, vielmehr hängt der letztere durchgehends von dem erstern ab. Neben den langen und kurzen Sylben stehen in der Sprache gewisse Sylben gleichsam in der Mitte, die, unter gewissen Umständen, entweder gedehnt, oder beschleunigt werden, und *mittelzeitige* heißen. *Zweizeitige* (ancipites) werden sie nur im Allgemeinen genannt; denn in besondern Fällen sind sie jedesmal entweder lang oder kurz.

Wenn nun in der teutschen Sprache der Rhythmus von dem Accente abhängig ist; so ist auch das *Metrum* *) (Versmaas) davon abhängig, welches in einer rhythmischen Composition aus abwechselnden Zeitfüßen, die zu einem bestimmten Schritte verbunden sind, besteht, und dessen Umfang, wenn er nicht allzu-

*) Das *Metrum* ist für die Poësie das, was der *Numerus* für die Prosa ist. Beide sind aber von einander wesentlich verschieden.

zuletzt ist, in Abfätze und Einschnitte (*Cäsur*) getheilt und durch einen vernehmlichen Schlusssatz geendigt wird. — Der Rhythmus besteht nämlich in der Abtheilung eines poetischen Ganzen, in seine Glieder, und in dem Verhältnisse der *Hebung* und *Senkung* gegen einander. In der Musik gründet sich der Tact, und in demselben die Zeit des Auf- und Niederschlagens, auf den Rhythmus, und da man in der Poesie die gleichen Abstände der Hebungen durch einen Schlag der Hand oder des Fußes andeuten kann, so werden sie *Füße* (*pedes*) genannt. Dadurch unterscheidet sich die Poesie von der schwungreichsten Prosa, in welcher der vollendetste Numerus gehalten ist.

Hebung oder *Senkung*, *Steigen* oder *Fallen* in abwechselnden Verhältnissen ist also der allgemeine Charakter des Sylbenmaases. So einfach dieses Princip an sich ist; so viel Mannigfaltigkeit und Abwechslung erhält es in der Anwendung auf die Darstellung der Versfüße. Jede Zusammenfassung mehrerer Sylben muß sich also entweder *mehr zum Falle*, oder *mehr zum Sprunge* neigen. Zum *Falle* neigt sie sich, wenn das Lange vorangeht, und das Kurze nachtönt (*Trochäus*); zum *Sprunge*, wenn das Kurze vorangehet, und das Lange nachtönt (*Iambus*). Selbst zwei lange Sylben neigen sich, ihrer Langsamkeit wegen, mehr zum Falle, als zum Sprunge (*Spondaeus*); zwei kurze Sylben hingegen neigen sich, ihrer Schnelligkeit wegen, mehr zum Sprunge, als zum Falle (*Pyrrhi-*

(*Pyrrhichius*), ob sie gleich in Ansehung ihrer Dauer völlig gleich sind.

(Die weitere Auseinandersetzung der zwei-, drei- und vier-sylbigen Füße in meiner Sprachkunde, S. 418 ff.)

40.

Fortsetzung. Der Reim, und die entlehnten Sylbenmaasse.

Das Wesen des *Reims*, der eine Erscheinung der jüngern abendländischen (accentuirten) Sprachen, und ein Surrogat des höhern Rhythmus der quantitirenden Sprachen ist, besteht darin: *eine Reihe von Vorstellungen so zu ordnen, dass, mit Beobachtung gewisser Ruhepunkte, bestimmte Sylbenreihen mit solchen Ideen schliessen, die im Ausdrucke eine sinnlich gleiche Gestalt bekommen.* Der Reim ist also nichts anders, als das Zusammentreffen zweier verschiedenen Vorstellungen in zwei gleichklingenden Wörtern, und *reimen* heisst demnach: zu zwei verschiedenen Ideen zwei gleichklingende Wörter auffinden; oder: zwei verschiedene Ideen (das in der Vorstellung Verschiedene) unter gleichen Klang (in sinnliche Einheit) bringen. Dieser Gleichklang ist also die *Form des Reims*, und ersetzt durch seine *höhere Versinnlichung* den Abgang des quantitirenden Charakters in der Poësie der accentuirten Sprachen.

Zwar

Zwar kennt die teutsche Sprache, nach ihrem ursprünglichen Geiste, als accentuirte Sprache, blos den Reim, als sichtbaren Charakter ihrer Poësie; allein bei der hohen *Bildsamkeit* derselben war es möglich, daß geniale Dichter, welche den Charakter der griechischen und der teutschen Sprache in ihre Individualität verwandeln, und in ihren poëtischen Formen wiedergeben konnten, auch *die griechischen Sylbenmaasse* in die Mitte unsrer Poësie verpflanzten. Ob nun gleich dadurch die teutsche Profodie, und selbst das Gebiet der einzelnen Formen der Poësie, eine neue Gestalt erhalten, und zwischen dem Reime und den neuen Sylbenmaassen ein Kampf um den Primat entstehen mußte; so scheint doch itzt, nach den glücklichen Fortschritten unsrer Nationaldichter in der Veredlung des Reims und der nationalisirten fremden Sylbenmaasse, das Resultat mit Sicherheit gezogen werden zu können: *daß beide neben einander bestehen können, obgleich beide sich zunächst immer nur für die sinnlich vollkommene Darstellung gewisser poëtischer Stoffe eignen*, und daß durch die neu aufgenommenen Sylbenmaasse die *Mannigfaltigkeit, Abwechslung und der Reichthum* in den poëtischen Formen der äußern Darstellung *sehr erhöht worden ist*. Keine von beiden Formen darf der andern den Vorrang streitig machen, da unsre Nation in beiden *Meisterwerke* aufzuweisen hat, und da die schlechten Producte in beiden, (die nämlich, welchen der poëtische Geist *im Innern und im Außern der Form* fehlt), nichts gegen den profodischen Gehalt derselben beweisen können.

Doch

Doch dürfte der Reim, durch seine Vereinigung des geistig Verschiedenen vermittelt einer vollendeten sinnlichen Form, in der leichtern und gefällign Poësie dem Gefühle und dem Ohre besonders wohlthun, und in dem religiösen und Volks-Gefange seine ausschliessenden Rechte behaupten.

(Die vollständige *Literatur* der *Prosodie* vergleiche man in *meiner Sprachkunde*, S. 431 ff. Das Vorzüglichere aus derselben sind folgende Schriften:

Bernhardi, Sprachlehre, 2ter Theil, Berl. 1803.

J. H. Voss, Zeitmessung der teutschen Sprache, Königsb. 1802.

K. Ph. Moritz, Versuch einer teutschen Prosodie, Berl. 1786.

K. F. V. Kadisch, über die prosodischen Grundsätze etc. Halle 1796.

J. S. Schütze, Versuch einer Theorie des Reims, nach Inhalt und Form, Magdeb. 1802.

G. H. Schäfer, hochteutsches Wörterbuch nach den Endsylben geordnet, Leipzig 1800. Die Vorrede.

Klopstock, über den teutschen Hexameter, vor dem dritten Theile des Messias; und sein erstes Fragment von den Fragmenten über Sprache und Dichtkunst.

III.

Theorie des profaischen Styls.

41.

Begriff derselben.

Wenn man unter dem *Style* überhaupt die *subjective Fertigkeit* versteht, das *Gesetz der Form* (das auf der innigsten Harmonie zwischen *Korrectheit* und *Schönheit* beruht) auf alle durch *Sprache* darstellbare Stoffe anzuwenden; so wird die *Theorie* des profaischen Styls der *Inbegriff* der *Regeln* seyn, nach welchen das *Gesetz der Form* auf alle durch *Sprache* darstellbare profaische Stoffe angewendet wird.

Bei der Theorie des Styls wird also vorausgesetzt:

- 1) Die philosophische Begründung des Gesetzes der Form selbst, der innigsten Harmonie zwischen *Korrectheit* und *Schönheit*;

2)

- 2) die bestimmte Entwicklung der aus den beiden Haupteigenschaften des vollendeten Styls, der *Korrektheit* und *Schönheit*, hervorgehenden *untergeordneten* Eigenschaften des Styls;
- 3) die genaue Bestimmung des Charakters der drei Schreibarten, in welche sich der generische Begriff: Styl, sogleich für die Praxis auflöst;
- 4) die Möglichkeit der Anwendung des Gesetzes der Form, und des Gebrauches der drei Schreibarten bei allen einzelnen *prosaïschen* Stoffen.

(In der Theorie des Styls kann nämlich, sobald ihre Grenzen nicht zu sehr erweitert werden sollen, nicht zugleich die *Rhetorik* behandelt werden, weshalb der eigentliche Styl der Beredsamkeit von der Theorie des Styls ausgeschlossen, und diese zunächst nur auf alle unmittelbare *prosaïsche* Stoffe eingeschränkt wird).

(Die vollständige *Literatur* der Theorie des Styls vergleiche man in meiner *Sprachkunde* S. 263 ff. Hieher gehören:

G. B. v. Schirach, über die Harmonie des Styls nach dem Franz. Bremen 1768.

J. J. G. Scheller, Gedanken von den Eigenschaften der teutschen Schreibart, Halle 1772.

J. C. Adelung, über den teutschen Styl, 2 Th. Berl. 1784 f. 4te Aufl. 1801. (Auszug daraus von Th. Heinsius).

C. W. Snell, *Lehrbuch der teutschen Schreibart*, Frankf. 1738. — 2te Aufl. 1801.

K. Ph. Moritz, *Vorlesungen über den Styl*, 2 Th. Berl. 1793 f. (der 2te Theil von Jenisch vollendet).

K. Reinhard, *Erste Linien eines Entwurfs der Theorie und Literatur des teutschen Styls*. Göttingen 1796.

K. H. L. Pölitz, *Versuch einer Theorie des teutschen Styls*, 2 Th. Görlitz 1801 f. — und Dessen: *Elementarbuch des Wissenswürdigsten und Unentbehrlichsten aus der teutschen Sprache*, Görlitz 1802.)

42.

Sprachgebrauch.

Der Sprachgebrauch ist das oberste *empirische* Gesetz für alle Korrektheit und Schönheit in der *stylistischen* Darstellung. Der Sprachgebrauch kann nicht *a priori* aufgestellt werden, weil er nach seinen letzten Gründen weder aus dem Wesen des menschlichen Geistes, noch aus der Sprachfähigkeit abgeleitet, sondern blos durch die genaue Bekanntschaft mit dem Geiste einer existirenden Sprache, wie derselbe in ihren *klassischen* Schriftstellern sichtbar wird, erlernt werden kann. Er ist ganz *empirisch*; denn er erscheint nicht nur in jeder Sprache unter eigenthümlichen Ankündigungen, sondern er verändert sich auch,

zwar

zwar unmerklich, aber doch allmählig in den verschiedenen Perioden der Sprachbildung jeder einzelnen Sprache, und folgt der ganzen Richtung der Kultur und der Ausbildung des Volkes selbst, das diese Sprache spricht. Er ist aber *das oberste empirische Gesetz* einer Sprache, weil der einzelne Schriftsteller ihn nicht anders modificiren, sondern bloß der Anwendung desselben bei den ausgezeichnetesten Klaffikern eines Volkes folgen kann, und so enthält er an sich den *Umriss der eigentlichen empirischen Form einer Sprache in dem Zeitalter ihrer höhern Reife*, und ist die letzte empirische Instanz, über welche hinaus kein *Warum?* nach höhern Gründen der einmal recipirten Darstellung in der Sprache beantwortet werden kann.

Die *Analogie* (Sprachähnlichkeit) ist nur ein dem Sprachgebrauche untergeordnetes Gesetz, weil sie bloß das Princip für die Ableitung und Verwandlung der Wörter, so wie für die Bildung neuer Wörter nach der Aehnlichkeit gewisser schon vorhandenen Wörter, nach dem Geiste der Sprache selbst enthält.

43.

Sprachreinigkeit.

Obgleich die teutsche Sprache eine *ursprüngliche* ist; so belegt es doch die ganze Geschichte der teutschen Nation seit ihrem Er-

scheinen in Europa bis auf unfre Zeiten, daß unfre Sprache, wie das Volk selbst, unter dem Einflusse der Kultur der benachbarten Völker viele Jahrhunderte hindurch blieb, und daß sowohl die Masse, als der Gebrauch der Wörter, besonders der für die Bezeichnung wissenschaftlicher Gegenstände entlehnten Wörter, die Spuren jenes Einflusses durchgehends trägt. Keine uns bekannte Sprache der ältern und der neuern Völker hat diesem Schicksale entgehen können, da kein Volk, das in seiner Kultivirung fortschritt, sich ganz von andern isoliren, und *alles* in seiner Bildung und in seiner Sprache durch sich selbst werden konnte. Eine *absolute* Reinigkeit ist daher in der teutschen Sprache so wenig, wie in irgend einer andern zu erwarten und zu finden. Der *Purismus*, oder das Bestreben der Sprachforscher, jedes in unfre Sprache anderwärts entlehnte Wort mit einem einheimischen zu vertauschen, ist also wohl insofern sehr zweckmäfsig, inwiefern er alle ausländische und fremde Wörter tadelt und verwirft, welche durch ein *völlig erschöpfendes, analog gebildetes, richtig bezeichnendes und wohlklingendes* einheimisches Wort vertreten und ersetzt werden können; aber er geht zu weit, sobald er auch diejenigen fremden Wörter *sogleich* verdrängen will, an deren Stelle wir noch kein entsprechendes haben, oder die durch viele Jahrhunderte hin in unfre Sprache so nationalisirt sind, daß sie nicht nur allgemein verstanden, sondern auch von den besten Schriftstellern der Nation gebraucht werden. Die *Sprachreinigkeit* besteht daher überhaupt

haupt in der Wahl und in dem Gebrauche der durch die besten Schriftsteller in der teutschen Sprache angenommenen Wörter, und die daraus hervorgehende Büchersprache, wie sie sich in den Schriften unfreier Klaffiker findet, ist das eigentliche *Hochteutsche*, welches zugleich den Maasstab für die Reinigkeit im mündlichen Ausdrucke (in der Conversation) enthält. Dieses Hochteutsche gehört aber nicht dieser oder jener Gegend Teutschlands *ausschliessend* an, sondern es findet sich, durch eine stillschweigende Uebereinkunft und bei einem gleichen Grade der subjectiven Kultur, in den Schriften aller teutschen Klaffiker in den verschiedensten Staaten und Provinzen Teutschlands.

Adelung über den Styl, Th. 1. S. 80 ff. — Campe, Grundsätze, Regeln und Grenzen der Verteutschung, vor dem 1. Th. seines Wörterbuchs S. 1 — 114. — Kinderling, über die Reinigkeit der teutschen Sprache, Berl. 1795. — Fr. Gedicke, über Purismus und Sprachbereicherung, im teutsch. Mus. Nov. 1779.

44.

Barbarismen.

Alle diejenigen Wörter, Formen und Redensarten, welche sich theils bei den Klaffikern der teutschen Nation nicht finden, theils überhaupt mit den Fortschritten der teutschen Sprache und mit der schriftlichen Darstellung in Hinsicht auf das Gesetz der Form sich nicht vereinigen

gen lassen, heißen *Barbarismen*. Es versteht sich, daß sich die nähere Bestimmung des Begriffs derselben nach der Bestimmung des Begriffs von dem Purismus in der Sprache richtet. Zu den Barbarismen gehören:

- 1) *Archaismen*, d. i. *veraltete Wörter*, die man als unedel oder unrichtig nach und nach aus dem Hochteutschen entfernt hat, und die sich höchstens nur noch in der Sprache des gemeinen Lebens finden. Dahin gehören alle *unwürdige Schimpfwörter*; alle *verstümmelte und abgekürzte Wörter* (z. B. *naus*, st. *hinaus*); alle Wörter, *an deren Stelle wir bessere und schicklichere haben*, (z. B. *kriegen*, st. *erhalten*; *schmeissen*, st. *schlagen*); alle Wörter, *deren Bau nicht ausgebildet oder nicht regelmässig ist* (z. B. *fertigen*, st. *verfertigen*, *gelahrt*, st. *gelehrt*); alle Wörter, *welche überflüssige Sylben haben* (z. B. *dahero*, *anheute* etc.). Nie darf man diese veralteten Wörter (*verba ex-leta* oder *antiquata*) mit *alten* Wörtern (*verba obsoleta*) verwechseln, die schon lange im Gebrauche sind, die ihre Kraft und Würde durch keinen Nebengriff verloren, vielmehr eben durch ihr Alter eine bestimmte Deutlichkeit gewonnen haben. Zu diesen letztern gehören auch einige *blos zufällig veraltete Wörter* (z. B. *Minne* etc.), die theils schon wieder belebt worden sind, theils wieder belebt werden können.

b)

2) *Provinzialismen*, sind solche Wörter und Ausdrücke, oder auch gewisse Bedeutungen, Biegungen, Veränderungen und Verbindungen der Wörter, die nur gewissen Gegenden eigenthümlich, der hochteutschen Sprache aber fremd, und dem Gesetze der Form zuwider sind, da sich statt ihrer bessere Wörter und Bezeichnungen in der hochteutschen Sprache finden. — So leicht sich auch das *Daseyn* der Provinzialismen aus der frühern Verbreitung eines starken Volksstammes über mehrere, anfangs wenig unter sich verbundene, Theile eines großen Landes erklären läßt; so verlieren doch, durch den häufigen Gebrauch derselben, die Schriftsteller ihren Anspruch auf Klafficität. (Dahin gehören: *Samstag* st. Sonnabend; *frug* st. fragte; die *Herzöge* st. Herzoge, die *Mädchens* statt Mädchen etc.) — Die Provinzialismen heißen auch Idiotismen, und werden in den *Idioticis* gesammelt, die für die Vollendung eines vollständigen Wörterbuchs der teutschen Sprache von Werth sind.

(Zu viel scheint *Campe*, *Wörterb. Th. 1, S. 62* sich von den Provinzialismen für die Vervollkommnung des Hochteutschen zu versprechen).

3) Solche *ausländische* Wörter (es mögen nun *griechische, lateinische, französische, englische* etc. seyn), an deren Stelle wir in der teutschen Sprache *erschöpfende, analog gebildete, richtig bezeichnende* und wohl-
klin-

klingende Wörter haben. (So z. B. sagt *Naturkunde* ganz das, was man unter *Physik* versteht; *Erdkunde* ft. *Geographie*; *Zeitrechnung* ft. *Chronologie* etc.) Andere fremde Wörter aber scheinen in der *Verteutschung* nicht ganz ausgedrückt zu werden, und verunglückt zn seyn, (z. B. *Bittsteller* ft. *Supplicant*; *Offenkundigkeit* ft. *Publicität*; *Alterthumsdenkmalskunst* ft. *Archäologie*; *Ankindung* ft. *Adoption*; *Hinterstrich* ft. *Apostroph*; *Urkundenkammer* ft. *Archiv*; *Schautanz* ft. *Ballet*; *Schönschrifter* ft. *Belletrist*; *Patzkugel* ft. *Bombe*; *Hämmeling* ft. *Castrat*; *Nackenwulst* ft. *Chignon*; *Fängerin* ft. *Coquette*; *Mummereimantel* ft. *Domino*; *heldengedichtlich* ft. *episch*; *Kopframme* ft. *Guillotine*; *hochbemützte Senftenträger* statt *Heiducken*, *Ausländer* ft. *Matadors*; *Dörrleiche* ft. *Mumie*; *Fernschaulichkeit* ft. *Perspective*; u. f. w.). Manche fremde Wörter endlich scheinen gar nicht *verteutscht* werden zu können, wenn man sie nicht *umschreiben* will, (z. B. *Literatur*; *System*; *Organisation*; *Parlament*; *General* etc.).

(Ueber die *Campefchen* Versuche der *Verteutschung*: *meine Sprachk.* S. 291 ff.)

- 4) *Neologismen*, oder *verunglückte neugebildete Wörter*. — Neue Wörter an sich können einer *lebenden Sprache* nicht fremd seyn, da sie unter dem Einflusse der *fortschreitenden politischen, intellectuellen und moralischen Kultur* stehet, und jede neue *Erfin-*

findung im Gebiete der Wissenschaften und Künste, jeder Zustand des häuslichen und bürgerlichen Lebens fein eignes, ihm völlig angemessenes Wort verlangt. Mit jedem neuen Systeme, mit jedem großen Vorgange in der politischen und religiösen Ordnung der Dinge, erhält also die Sprache einen Zuwachs von neuen Wörtern. Eben so ruft die productive Kraft des Dichters unzählig neue Wörter ins Daseyn. — Dessen ungeachtet sind *nicht alle* neue Wörter sogleich anzunehmen und in das Hochteutsche überzutragen. Viele sind *unnöthig*, sobald sich schon ein völlig erschöpfendes, vielleicht gar ein *besseres* Wort an deren Stelle in der Sprache findet; viele sind *verunglückt*, wenn sie nämlich den Gegenstand nicht richtig bezeichnen, oder fehlerhaft gebildet, oder nicht wohlklingend, oder ganz unverständlich sind (z. B. *angrünen*; *durchdämmern*; *bewahrheiten*; *Menschtbum* etc.).

(Vergl. *meine Sprachk.* S. 315 ff.)

45.

Sprachrichtigkeit.

Die Sprachrichtigkeit besteht in demjenigen Gebrauche und in derjenigen Verbindung der einzelnen, im Hochteutschen vorhandenen, Wörter, welche dem, aus der Logik abgeleiteten,

teten, *Gesetze der Korrektheit*, und den aus demselben hervorgehenden *untergeordneten* *stylistischen* Eigenschaften völlig angemessen sind. Sie beruht also auf der *Anwendung des niedern*, nur empirisch zu erlernenden *Syntaxes*, nach den Gesetzen des *höhern* (*aus der Logik resultirenden*) *Syntaxes*. Sie setzt daher die Kenntniss des Sprachgebrauchs, und des eigenthümlichen Geistes der teutschen Sprache, wie er in den Schriften der Klassiker herrscht, voraus.

46.

Solöcismen.

Unter Solöcismen versteht man *alle beabsichtigte oder unbeabsichtigte* (aus Mangel an Kenntniss des Geistes einer Sprache hervorgehende) *Verstösse gegen die Sprachrichtigkeit, oder gegen den nach logischen Principien festgesetzten niedern Syntax*. — Sie zeigen sich daher *in Verstössen gegen die übliche Declination und Conjugation* (Pläne ft. Plane — in der Verwandlung der regelmässigen Verba in unregelmässige — und der unregelmässigen in regelmässige etc.); *in dem fehlerhaften Gebrauche der Hülfsörter: seyn und haben **); *in der fehlerhaften Verwechslung und Stellung der Redetheile unter sich ***); *in dem Gebrauche*

*) Diese Lehre ist ausführlich abgehandelt in meiner teutschen Sprache für Bürgerschulen, S. 144 ff.

**) Beispiele dazu, ebendasselbst S. 150.

che veralteter Wörter und Constructionen (z. B. es hat mich *böcklich* erfreut, Sie zu sehen — ich habe gesehen sein Bild und mich vergnügt darüber — Tiedemann im 1 Theile seines Geistes der *spec. Phil.* machte sich besonders dieses Fehlers schuldig); *in der fehlerhaften Häufung gewisser Wörter* (z. B. er sagt niemanden nichts. — Keiner hat ihn *nicht* gesehen. — Er ist seiner Mutter *ihr* liebstes Kind etc.); *in dem fehlerhaften Gebrauche des Wortes: thun* (z. B. er *thut* schön tanzen etc.); *in der fehlerhaften Beibehaltung gewisser provinzieller Eigenheiten* (z. B. ich habe es *dich* gegeben; — es freut mich, *Ihnen* zu sehen); *in dem Gebrauche zweideutiger Ausdrücke* (z. B. die Gesellschaft war so *zerstreut* — kann heißen: *ver einzelt*, oder auch: mit andern Gegenständen beschäftigt); *in dem Gebrauche überspannter oder schiefer Ausdrücke* (z. B. er tanzt *göttlich*; er tobt *böhlisch*; die *bitter-süsse-wehmüthige* Empfindung); *in dem fehlerhaften Gebrauche der Beiwörter, deren Begriff schon im Subjecte oder im Prädicate liegt, oder die nichts sagend sind* (z. B. ihr *werther* Brief etc.); *in dem Unterbrechen des einmal aufgefassten stylistischen Zusammenhanges* (wo z. B. im Vordersatze: *entweder*, wenn steht, und im Nachsatze *oder*, so nicht folgt etc.); *in gebäufsten Inversionen; in gebäufsten Infinitiven und Participien*, wodurch der Sinn unbestimmt und dunkel wird; *in der Einmischung von Sprüchwörtern in den Zusammenhang der Rede; in dem Gebrauche unpassender Bilder; in der Nachahmung französischer Wortfügungen* (es ist *viel* warm etc.) etc.

Sprachschönheit.

Es gibt eine Sprachschönheit, welche in derjenigen *äußern Haltung und Vollendung der stylistischen Form* besteht, die zwar, nach ihrer letzten Begründung, ebenfalls unter dem *Gesetze der Schönheit* und den aus derselben resultirenden *untergeordneten stylistischen Eigenschaften* steht, aber doch *blos empirisch* wahrzunehmen und nach dem Muster der Klassiker auf die stylistischen Producte anzuwenden ist. Dahin gehört der *Wohlklang*, und die *Symmetrie im Periodenbaue*.

a) *Der Wohlklang.* Er hängt vom *Klange* und vom *Numerus* ab.

α) Der *Klang* beruht auf den einzelnen gewählten Sylben und Wörtern, und beabsichtigt die *Melodie* in der Sylben- und Wortfolge, wodurch die Sprache ihren *musikalischen* Charakter erhält. Erschließt alle *Härte*, (die in der Häufung der Consonanten, in dem Weglassen der Vocale, in der Häufung zu langer Wörter etc. besteht), allen *Gleichklang* und alle *Monotonie* von sich aus.

β) Der *Numerus* ist der Wohlklang, sobald er auf *ganze Sätze und Perioden* ausgedehnt wird, und wird durch den *ästhetischen Periodenbau* hervorgebracht, welcher

cher zwar den grammatischen und logischen voraussetzt, durch denselben aber nicht ersetzt wird. Durch den Numerus treten *alle* Perioden eines stylistischen Ganzen in das Ebenmaas des Wohlklangs gegen einander für die declamatorische Darstellung.

(Der Numerus ist wesentlich von dem poëtischen Rhythmus verschieden.)

- b) Die *Symmetrie* im Style besteht in demjenigen Verhältnisse aller empirisch geordneten Theile eines stylistischen Products zur Harmonie des Ganzen, nach welchem durch diese Harmonie die Totalität des Products, als eines ästhetischen Kunstwerks, für die Anschauung vermittelt wird. Die Symmetrie zeigt sich also in dem empirisch hervorgebrachten Gleichgewichte der einzelnen Glieder einer Periode, der einzelnen Perioden einer zusammenhängenden Rede, und der aufsteigenden Proportion zur Vollendung des stylistischen Ganzen, dessen Ründung durch keine Dunkelheit und Schwerfälligkeit, und durch keine häufig eingeschobenen Sätze unterbrochen wird. — Die Symmetrie vollendet also den sinnlichen Mechanismus der ästhetischen Form, und ihre Analogie mit der Totalität eines erkennbaren physischen Organismus.

Die vier Hauptgattungen des profaischen Styls.

Der Gang des gewöhnlichen Lebens des Menschen (das eigentliche *profaische* Leben) liefert die Stoffe des profaischen Styls. Zu diesem gewöhnlichen Leben gehören zuerst die gesellschaftlichen Verhältnisse des Menschen, inwiefern er *Bürger des Staates* und Mitglied eines besondern Standes in demselben ist; die Form der Bezeichnung dieser Verhältnisse enthält der *Geschäftstyl*. — Oder es läßt der Mensch an die Stelle der mündlichen Conversation mit abwesenden Personen den *Brief* treten, dessen vollendete Theorie der Briefstyl enthält. — Oder der Mensch denkt sich, als Bewohner der Erde, überhaupt nach allen Beziehungen seines Geschlechts, welche Vergangenheit und Gegenwart enthalten, nach allen Modifikationen, welche der Erdkörper und das menschliche Geschlecht durchgegangen ist, und dies unter allen Schattirungen, deren die Darstellung dieser Verhältnisse *im historischen Style* fähig ist. — Oder endlich der Mensch ordnet das ganze Gebiet seiner wissenschaftlichen Kenntnisse, gruppirt sie unter gewisse Fächer, trennt die empirischen von den apriorischen Kenntnissen, prüft die Ansichten Anderer, und bringt, im *didactischen Style*, durch die Form Einheit und systematische Haltung in das ganze Gebäude seiner Erkenntniß. — Zwar verfinnlicht auch die *poëtische* Darstellung mehrere hier bezeichnete Objecte, aber dann sind sie die Objecte

jecte rein subjectiver *Gefühle*, und nicht die *Darstellung von Begriffen*, welche jedesmal die Basis und das unterscheidende Merkmal des *prosaischen* Styls, im Gegensatze des *poëtischen* ist.

49.

1) *Der Geschäftsstyl.*

Wenn wir unter *Geschäften* überhaupt diejenigen Aeufserungen unsrer Thätigkeit verstehen, welche von unserm Wirkungskreise als Bürger des Staates und als Mitglied eines besondern Standes in demselben abhängen; so muß es eben so viele Verhältnisse des bürgerlichen Lebens geben, als es verschiedenartige Geschäfte und Berufsarten gibt. Der *Geschäftsstyl* umschließt daher diejenigen stylistischen Formen, welche den gegenseitigen Verhältnissen und Beziehungen des bürgerlichen Lebens selbst angemessen sind, und seine *Untergattungen* müssen den ganzen Kreis dieser Verhältnisse und Beziehungen erschöpfen.

A) Der Staat bildet, als abgeschlossenes Ganze, einen rechtlichen Verein, an dessen Spitze die Regierung stehet, welche den Antheil dieses Staates an dem allgemeinen Gleichgewichte des europäischen Staatenvereins, und die Aufrechthaltung des innern Gleichgewichtes in dem Staate selbst nach allen seinen Theilen zu behaupten hat. — Daraus gehet der Styl
für

für die *öffentlichen Geschäfte* (der *höhere Geschäftsstyl*) hervor. Er heist auch der *Curial* - oder *Canzleystyl*. Diese öffentlichen Angelegenheiten werden aber verhandelt in dem *Hofstyle* und in dem *Gerichtstyle*, den beiden Unterarten des *Curialstyls*.

1) Der *Hofstyl* enthält die Bezeichnung und den Ausdruck derjenigen Verhältnisse, in welchen der Staat, als eine moralische Person, gegen *andere Staaten*, und gegen seine *eigenen Bürger* steht, und inwiefern der Staat durch seine Regierung *repräsentirt* wird. Er zerfällt:

a) in den *Hofstyl für die auswärtigen Angelegenheiten*, inwiefern ein Staat gegen die andern, mit ihm zur grossen europäischen Staatenrepublik gehörenden, Staaten seine Rechte und die Rechte seiner Bürger geltend macht. Dies geschieht

α) sowohl in den *öffentlichen Verhandlungen* und gegenseitigen Bekanntmachungen der einzelnen Staaten; z. B. in *Unterhandlungen*, *Verträgen*, *Vergleichen*, *Bündnissen*, *Manifesten*, *Kriegserklärungen*, *Friedensschlüssen* etc.

β) als auch in *geheimen Negotiationen*, wohin die Noten gehören, welche der inländische Hof über Angelegenheiten, die nicht zur Publicität gelangen sollen,

len, andern auswärtigen Höfen und deren Gefandten, oder welche auswärtige Höfe und deren Gefandte dem inländischen Hofe mittheilen.

b) in den *Hofstyl* für die *innern Staatsangelegenheiten*, inwiefern nämlich durch die gegenseitige Beziehung der Regierung auf die Bürger, und der Bürger auf die Regierung der Ausdruck des rechtlichen Verhältnisses vermittelt wird, in welchem sie gegen einander stehen. Dahin gehören

a) Die *Verhandlungen der Regierung mit allen Bürgern ihres eignen Staates* zur Sicherstellung der Rechte derselben; z. B. *Wahcapitulationen, Landtagsordnungen, Recesses, Vergleiche mit einzelnen Ständen, festgesetzte Steuern und Abgaben, Decrete, Mandate, Patente, Rescripte, Bestellungen, Privilegien etc.*

β) Die *Verhandlungen der Bürger eines Staates mit der Regierung*; z. B. *Bittschriften, Gesuche, Memoriale, Berichte, Klagen, Beschwerden, Anhaltungsschreiben etc.*

2) Der *Gerichtstyl* enthält den Ausdruck der Anerkennung der rechtlichen Verhältnisse der Staatsbürger und der einzelnen Stände eines Staates unter sich selbst unter der *Garantie* und im Namen der Regierung. Durch
I den

den Gerichtsstyl werden die *wirklichen* Rechte der Mitglieder eines Staates näher gegen einander bestimmt, und die *streitigen* Rechte gegen einander entschieden und ausgeglichen. Zu ihm gehören alle Verhandlungen der Justiz und Policei, mit- hin: *Citationen, Protocolle, Relationen, Klagschriften, Protestationen, Appellationen, Läuterungen, Repliken, Dupliken, Exceptionen, Attestate, Consense, Contracte, Steckbriefe, Kundschaften, Geburtsbriefe, Testimonia, Vollmachten, Testamente, Trauscheine, Todtenscheine etc.*

B) Dagegen enthält der Styl für die *Privatgeschäfte* (der *niedere Geschäftsstyl*) die Darstellung aller derjenigen rechtlichen Verhältnisse des bürgerlichen Lebens, welche, ohne Mitwirkung und Dazwischenkunft der Obrigkeit, zwischen den Staatsbürgern, als solchen, selbst verhandelt und berichtet werden können. Dahin gehören: *Obligationen, Quittungen, Zeugnisse, Reverse, Vollmachten, Abschiede, Miethsverträge, Annoncen, Avertissements* in den Zeitungen und fliegenden Blättern, und der *Geschäftsbrief*, der mit dem Briefstyle nichts als die zufälligsten äußern Merkmale, Ueberschrift und Unterschrift, gemein hat, übrigens ganz nach den Regeln des Geschäftsstyls entworfen wird.

Fortsetzung.

Der Geschäftsstyl steht, wie jede andere Gattung des profaischen Styls, unter dem Gesetze der Form, doch ist er, in practischer Hinsicht, bis itzt am meisten vernachlässigt, und trägt noch sehr das Gepräge der Vorzeit. Wenn gleich einige Regierungen (z. B. die preussische, russische und bayrische) den Anfang gemacht haben, auf den Hoffstyl die bessern Formen eines spätern Zeitalters überzutragen; so ist dies doch noch nicht allgemein nachgeahmt, und am wenigsten auf den veralteten Gerichtsstyl angewendet worden. Zwar werden gewisse Terminologien, die der Geschäftsstyl sich in Hinsicht auf die bestehenden Staatsformen eigen gemacht hat, von demselben so wenig, wie von andern wissenschaftlichen Darstellungen getrennt werden können; aber der widerlichen *Provinzialismen*, und wenn er den gemeinen Mann betrifft, des Gebrauchs der *ausländischen* Wörter könnte er sich eben so gut enthalten, wie die Schwerfälligkeit *seines* *Periodenbaues* vermindert werden könnte, ob er gleich dann noch immer Einförmigkeit und Trockenheit behalten würde.

Die *Courtoisie* ist eine besondere Eigenthümlichkeit des Geschäftsstyls. Sie besteht in dem *bestimmten Festhalten* der, durch gewisse *willkührlich angenommene Ausdrücke und Formeln festgesetzten, Bezeichnung der äussern Würde*

I 2

und

und gegenseitigen Verhältnisse der verschiedenen Staatsmitglieder gegen sich selbst, gegen das Staatsoberhaupt und dessen Diener, so wie der letztern gegen die Staatsbürger, ohne weder aus Unwissenheit, noch aus Absicht gegen die einmal in den bürgerlichen Verhältnissen recipirten Formen der Convenienz zu verstossen. Die Courtoisie zeigt sich aber nicht blos in der Beilegung der bürgerlichen Titel, sondern auch theils in gewissen hergebrachten Wendungen des Ausdrucks im Contexte, sowohl bei der Einleitung, als bei den Uebergängen und dem Schlusse; theils in der äussern Form der Geschäftsaufsätze, in Hinsicht auf Format, Papier, Unterzeichnung, Aufschrift etc. — Zwar ist die Courtoisie an sich ein gewisser Mechanismus, bei dem man sich nichts denkt, und befördert die Trockenheit und Schwerfälligkeit des Geschäftsstils; allein bei den gegenwärtig bestehenden Staatsformen kann sie nicht durch einzelne Individuen aufgehoben und vernachlässigt werden, ob es gleich eben so fehlerhaft ist, wenn man sie übertreibt, als wenn man sie vermindert *).

Unter den drei Schreibarten eignet sich die *niedere* am meisten zu den gewöhnlichen Darstellungen im Geschäftsstyle; doch kann auch, besonders im Hoffstyle, die *mittlere* in einzelnen

*) Die itzt üblichen Titulaturen habe ich aufgenommen in meine deutsche Sprache für Bürgerschulen etc. S. 237 ff.

nen Fällen, nie aber darf die *böhere* gebraucht werden.

J. N. Bischof, *Handbuch der teutschen Kanzlei Praxis*, für angehende Staatsbeamte und Geschäftsmänner, 1 Theil, Helmft. 1793, und *erstes Buch des 2ten Theils*, 1798.

Adelung, *über den Styl*, Th. 2, S. 34 ff. — Moritz, *Vorlesungen über den Styl* Th. 1, 219 ff.

J. St. Pütter, *Anleitung zur juristischen Praxi etc*, 2 Th. 5te Aufl. 1789.

Jos. v. Sonnenfels, *über den Geschäftsstyl*, 4te Aufl. Wien 1802.

F. C. C. Link, *Neuer Katechismus des Kanzleistyls etc*, Coburg 1798.

F. Rambach, *theoretisch practische Anleitung zum Geschäftsstyle*, Berl. 1799.

51.

2) Der Briefstyl.

Wenn es die Bestimmung des Briefes ist, zwischen uns und abwesenden Personen an die Stelle der mündlichen Unterhaltung zu treten, und entweder eine Verbindung mit abwesenden Per-

Personen anzuknüpfen, oder die angeknüpfte Verbindung zu erhalten; so ist er, als *stylistisches Product, die Anrede an eine abwesende Person, welche, nach den Gesetzen der Korrektheit und Schönheit, zur Einheit einer stylistischen Form verbunden ist.* Die allgemeinen Regeln für den Briefstyl sind: daß man, mit steter Hinsicht auf eine den Gesetzen der Korrektheit und Schönheit völlig angemessene Darstellung, ganz *den Verhältnissen gemäß* schreibe, in welchen man zur abwesenden Person stehet, und *denselben Ton* festhalte, der zwischen uns und ihr bei der *mündlichen Unterhaltung* statt finden würde; daß man so *einfach und natürlich* als möglich schreibe, und den Brief *in einem Flusse* vollende, damit er als eine objective Form erscheine, und die subjective Stimmung, in der wir uns beim Niederschreiben befinden, treu wiedergebe; daß man deshalb den Gegenstand, über den man schreibt, genau vorher durchdenke, bis der Brief, gleichsam als ein vollendetes Ganze, vor der Seele als fertig steht, ehe man ihn niederschreibt; daß man sich ferner die Stimmung, so viel als möglich, vergegenwärtige, welche entweder durch unsern Brief in der abwesenden Person hervorgebracht werden, oder in welcher sie sich befinden kann, wenn sie unsern Brief erhält; daß man seine Individualität so wenig als möglich hervorschimmern und durchgehends Anrede, Beziehung auf die abwesende Person im Briefe herrschen lasse; daß man sich endlich, bei *beantwortenden* Briefen, genau an den empfangenen Brief halte, *bald, bestimmt* auf alles, was die abwesende Person wissen

wissen will, und mit möglichster *Ordnung* und *Verbindung* der in den Brief gehörenden Gegenstände, antworte, *bittere* und *heftige* Briefe aber nicht eher beantworte, als bis man den empfangenen Brief ohne Wallung wieder lesen kann, weil selbst *Stillschweigen* oft die beste Antwort ist.

Der Briefstyl wird am leichtesten eingetheilt in den *Brief der Convenienz*, in den *vertraulichen Brief*, in den *Brief des Witzes und der Laune*, und in den *belehrenden* (didactischen) *Brief*. (Der *Geschäftsbrief* gehört zum *Geschäftsstyle*).

Noch fehlt eine befriedigende *Theorie* des Briefstyls. —

Gellerts pract. Abhandl. von dem guten Geschmacke in Briefen, in f. sämtl. Werken, Th. 4, S. 1 ff.

Stockhausen, Grundsätze wohleingerichteter Briefe, Helmst. 1763.

Adelung, über den Styl, Th. 2, S. 334 ff.

Meine Sprachkunde, S. 469 ff., wo auch die vollständige *Literatur* der sogenannten *Briefsteller*, unter denen sich hauptsächlich die von *Moritz*, *Heinsius*, *Schlez* und *Kerndörfer* auszeichnen, beigebracht ist.

a) *Der Brief der Convenienz.*

Wenn die *Convenienz* (Wohlanständigkeit) in demjenigen Betragen besteht, welches aus unsrer Bekanntschaft mit dem guten gesellschaftlichen Tone, mit den im bürgerlichen und häuslichen Leben recipirten Formen der Höflichkeit, und mit allen den Nüancen, wodurch die Sitten in den gebildeten Volksklassen bezeichnet werden, hervorgehet; so enthält der Brief der Convenienz (unschicklich: *Wohlstandsbrief* genannt) den Ausdruck dieser Bekanntschaft, mit Beziehung auf einen gegebenen Fall, in der Einheit einer *stylistischen epistolischen Form*. Der Brief der Convenienz unterscheidet sich daher dadurch von dem Geschäftsbriefe, dafs er in solchen Fällen geschrieben wird, wo unser *persönliches Verhältnifs* gegen die Personen, zu denen wir übrigens in gewissen bürgerlichen und häuslichen Beziehungen stehen, geltend gemacht werden darf, und wo wir uns also ausserhalb der Sphäre unsrer Geschäfte und der daraus hervorgehenden Verhältnisse an diese Personen wenden. Daraus folgt, dafs man den Brief der Convenienz zwar wohl von unsrer Bekanntschaft mit dem guten gesellschaftlichen Tone und den recipirten Sitten erwarten, aber denselben, nach unsern bürgerlichen Verhältnissen, nicht verlangen und veranlassen kann. Der Brief der Convenienz soll nämlich einen gewissen Vorgang des Lebens in Beziehung auf jene Verhältnisse *als ein Object unsers Gefühls*, doch un-
ter

ter der äussern Form der geschmackvoll modificirten Courtoisie behandeln. Der Empfangende erwartet unfre Theilnahme an einem gewissen Vorgange, und rechnet daher darauf, dass in unserm Briefe der Mensch hindurchschimmere; aber diese Theilnahme muss so motivirt werden, dass ihr das äussere Gewand der Courtoisie anpasst, obgleich diese Courtoisie nicht jene pedantische des Geschäftsstyls, sondern die durch die feinern Nüancen des bessern gesellschaftlichen Tons modificirte Courtoisie seyn soll. — Schon dieser Schwierigkeit der Form, noch mehr aber der Einförmigkeit und Armseeligkeit des Stoffes wegen, ist der Brief der Convenienz eines der undankbarsten stylistischen Producte, und gelingt so selten. Es gehören hieher *Danksagungsbriefe* für erzeugte Gefälligkeiten, für Verwendungen in unsern Angelegenheiten, für Theilnahme an unserm Schicksale; *Glückwünschungsbriefe* an Vorgesetzte und Bekannte, wenn sie in höhere Stellen rücken, oder bei frohen Familienbegebenheiten (Geburten, Vermählungen, Genesung von Krankheiten etc.); *Condolenzbriefe* bei traurigen Familienereignissen; *Anwünschungs-* (Gratulations-) *Briefe* (Geburtstags – Neujahrsbriefe) etc. — Man muss sich im Briefe der Convenienz hauptsächlich vor einer übertriebenen Theilnahme, vor affectirten und erkünstelten Gefühlen, vor Weitschweifigkeit und widerlicher Ausdehnung hüten. Sicherheit in der Haltung des conventionellen Tones und der Linie des Schicklichen, Mannigfaltigkeit in den einzelnen Schattirungen, Neuheit der Wendungen, Ge-

Gewandtheit im Ausdrucke, feine Festhaltung des Verhältnisses, in welchem wir zur abwesenden Person stehen, und Kürze der Form bei aller Lebendigkeit derselben, sind wesentliche Bedingnisse des Briefes der Convenienz.

Gellert, pract. Abhandl. von dem guten Geschmacke in Briefen, in f. sämtl. Schriften, Th. 4, S. 66 ff.

Meine Sprachkunde, S. 470 ff.

53.

b) *Der vertrauliche Brief.*

Der vertrauliche Brief sollte, seiner Bestimmung nach, das unter den profaischen stylistischen Formen seyn, was die *lyrische* Form unter den poëtischen Formen ist: *Ausdruck unsrer subjectiven Gefühle in einer vollendeten stylistischen epistolischen Form, und mit Beziehung auf ein bestimmtes Object.* Der vertrauliche Brief (auch der *Empfindungsbrief* genannt) soll nämlich unsre Verhältnisse mit abwesenden *Freunden, Verwandten, Aeltern, Gatten, Geliebten, Geschwistern, Erziehern und Wohltbätern* erhalten und fortsetzen, und die uns fehlende mündliche Unterhaltung mit derselben compensiren. Der Unterschied des Alters und der bürgerlichen Verhältnisse wird in demselben wenig bemerkbar, da uns *natürliche oder moralische Verwandtschaft* mit diesen Personen in ein bestimm-

stimmtes *Verhältniß der Gleichheit* stellt. In dieser Hinsicht ist der vertrauliche Brief der natürliche Erguß eines vollen Herzens, und hat unter allen Gattungen des Briefstils den weitesten Umfang; denn der ganze Kreis des häuslichen Lebens, der ganze Gang unsers Schicksals, mit seinen frohen und widrigen Wendungen und Entwicklungen, alle stille Freuden der Freundschaft und Zärtlichkeit, alle geheime Besorgnisse und Kummernisse, alle wohlwollende Winke, Rathschläge und Warnungen, alle erquickende Ausichten und Hoffnungen — genug alles, was das menschliche Herz mit Offenheit gern an die mittheilt, die ihm theuer und werth sind, gehört in die Sphäre desselben. — Für Briefe dieser Art kann es gar keine Anweisung geben; denn der Stoff liegt in unsern *eigenthümlichsten* und *speciellsten* Verhältnissen, und an die Form ergeht nur im Allgemeinen die Forderung des innern logischen Zusammenhanges, der Deutlichkeit und Wärme in der Darstellung, und der Einheit in der Haltung des Ganzen.

Meine Sprachkunde, S. 475 ff.

(Die besten Briefe dieser Art scheinen im Dunkel des Privatlebens zu bleiben. Von Lessing, Mendelssohn, Nicolai, Jacobi, Gleim, Iselin, Schlosser, Garve, Gellert, Weisse, Zollikofer, Matthison u. a. haben wir gute öffentliche Muster).

c) *Brief des Witzes und der Laune.*

Der Brief des Witzes und der Laune setzt nicht nur eine glückliche natürliche Anlage zum Witze, und eine durch Uebung erlangte Gewandtheit im Ausdrücke, sondern auch eine lange Bekanntschaft und ein Verhältniß der Gleichheit mit der Person voraus, an welche er gerichtet wird. Der Ton in diesem Briefe erhebt sich mit einer gewissen frohen Keckheit über die Formen der Convenienz; er ergreift von den in die Mitte der Darstellung gezogenen Gegenständen immer die heitere, bisweilen die lächerliche Seite; er gibt die eignen Schwächen preis, und berührt die Schwächen dessen, an den der Brief gerichtet ist, mit gutmüthiger Leichtigkeit; er überschreitet nie die Grenzlinie des Schicklichen, weil selbst vertrauliche Verhältnisse das Festhalten derselben verlangen; er stellt nicht *alles* witzig dar, weil selbst der echte Witz nur die Würze, nicht die Nahrung im Briefe seyn soll, und artet nie in Bitterkeit aus, weil er aus einer frohen Stimmung hervorgehet, und den Lesenden in eine ähnliche frohe Stimmung versetzen soll. Da er auf Einheit der Form angelegt seyn muß; so hält er sich an ein bestimmt gegebenes Object, und läßt keine Anspielungen und die einzelnen Wendungen, gleichsam wie Radian, von diesem Mittelpuncte ausgehen.

Meine Sprachkunde, S. 479 ff.

(Briefe

(Briefe von Rabener, Gellert, Lessing u. a. gehören hieher).

55.

d) *Der belehrende (didactische) Brief.*

Der didactische Brief hat die Bestimmung, entweder eine wirklich abwesende, mit uns in Verbindung stehende, oder eine fingirte Person über gewisse wissenschaftliche Gegenstände und Theile der menschlichen Erkenntniß zu belehren. Sobald er blos das Ausserwesentliche des Briefstyls, die Anrede, die zufälligen epistolischen Uebergänge und den Schluss mit demselben gemein hat, übrigens aber eine wissenschaftliche Abhandlung ist; so gehört er eben so wenig zum Briefstyle, wie der Geschäftsbrief, sondern *unter den Lehrstyl*. Soll er dem Briefstyle angehören; so muß er den wissenschaftlichen Stoff ganz für ein bestimmtes Individuum darstellen, und demselben, durch die Einkleidung des Briefes, eine höhere Deutlichkeit, Lebendigkeit und Beziehung geben, als es im wissenschaftlichen Vortrage möglich ist. Der wissenschaftliche Stoff muß daher zur *Einheit einer epistolischen Form* erhoben, und in derselben nach allen *Gesetzen des Briefstyls*, gewöhnlich in der äußern Einkleidung des vertraulichen Briefes (eines Lehrers an seinen ehemaligen Zögling, eines Vaters an seinen Sohn, eines Freundes an den Freund etc.), behandelt werden. Ist er an eine *fingirte* Person gerich-

tet

tet; so muß dieselbe ganz individualisirt, d. h. auf einem bestimmten Standpunkte der Kultur, und mit gewissen Vorkenntnissen und wissenschaftlichen Bedürfnissen gedacht werden. Dafs übrigens keine wissenschaftliche Terminologie, keine Polemik und dergl. in einen *Brief* gehöre, versteht sich von selbst, und deshalb wird man auch nicht *alle* Theile von *jeder* Wissenschaft im Briefstyle behandeln, sondern immer nur diejenigen darstellen können, welche sich für die Briefform am meisten eignen.

(*Moses Mendelssohns Briefe über die Empfindungen*, im 1 Th. seiner phil. Schriften. — *F. H. Jacobi*, über die *Lehre des Spinoza*, in *Briefen*, Berlin 1789. — *Dusch*, *moralische Briefe zur Bildung des Herzens*, 2 Th. — *K. L. Reinhold*, *Briefe über die Kantische Philosophie*, 2 Th. 1790 ff. — *K. H. Heydenreich*, *Briefe über den Atheismus*, Leipzig 1796. — *J. C. Hofbauer*, *Naturlehre der Seele*, in *Briefen*, Halle 1796. — *K. L. Pörschke*, *Briefe über die Metaphysik der Natur*, Königsberg 1800. — *K. F. Sintenis*, *Briefe über die wichtigsten Angelegenheiten der Menschheit*, 4 Th. — *J. G. Müller*, *Briefe über das Studium der Wissenschaften*, Zürich 1798. — *J. G. Herder*, *Briefe das Studium der Theologie betreffend*, 4 Th. und *Dessen Briefe zur Beförderung der Humanität*, 10 Th. — *J. A. Eberhard*, *Handbuch der Aesthetik*, in *Briefen*, 3 Th. Halle 1803 ff.)

Ueber den *Briefwechsel der Gelehrten und der Frauenzimmer*, vergl. *meine Sprachkunde*, S. 487 ff.

Was

Was die *Dedikationen* betrifft (*Sprachkunde* S. 490 ff.); so sind sie Briefe, durch welche ein herausgegebenes Buch einer oder mehreren Personen gewidmet wird, denen man öffentlich seine *Verehrung* und *Dankbarkeit*, oder seine *Liebe* und *Anhänglichkeit* bezeugen will. Als Briefe gehören die Dedikationen entweder zu den *Briefen der Convenienz*, oder zu den *vertraulichen*, und müssen ganz individuell seyn. Da sie nicht Privat-, sondern *öffentliche* Briefe sind; so dürfen sie nichts von den gegenseitigen Verhältnissen der schreibenden und der empfangenden Person zur Publicität bringen, was nicht dahin gehört; sie müssen vielmehr das *Object* des dedicirten Buchs in eine gewisse Verbindung mit der Person bringen, an welche die Dedikation gerichtet ist, und ohne Kriecherei und Uebertreibung, gedrängt und kurz, und dabei natürlich geschrieben seyn. Nie darf man sie, in Beziehung auf höhere Personen, als *Erwerbsmittel* betrachten.

56.

3) *Der historische Styl.*

Darstellung des Objectiven unter der Einheit einer stylistischen Form ist der Charakter des historischen Styls, dieses Objective sey nun *Natur*, oder *Wirkung der Freiheit*, es sey *vergangen* oder *gegenwärtig*, es erscheine entweder als neben einander im *Raume*, oder als nach einander in der *Zeit*. — Dieses Objective erhält aber

aber in der Darstellung *die Form des Subjectiven*, d. h. es kann nicht anders dargestellt werden, als wie es *in der Anschauung* wahrgenommen wird. Da nun das Objective in der Anschauung zur Totalität erhoben, d. h. das Mannigfaltige der Erscheinung als Einheit wahrgenommen wird; so muß auch die Darstellung desselben das Objective zur Einheit der Form verbinden, und zwar zu einer Form, welche die *Phantasie*, als Erscheinung des innern Sinnes, eben so festhalten kann, wie die unmittelbare Anschauung dem äußern Sinne angehört. Deshalb muß in der Form der Darstellung der *Zusammenhang der Correctheit und Schönheit* so sichtbar werden, daß die ganze Darstellung vernichtet werden müßte, wenn man diesen Zusammenhang trennen, oder analysiren wollte. Unter allen Gattungen des prosaischen Styls ist nämlich der *historische* Styl der höchsten Versinnlichung fähig, weil sein *Stoff* das Objective ist, das, vermittelt der Form, als eine vollendete (d. h. durch die subjective Bildung und Kraft des darstellenden Historikers hervorgebrachte) Totalität erscheinen soll. Die sogenannte *historische Kunst* kann daher in nichts anderm bestehen, als in der Hervorbringung einer solchen stylistischen Form, in welcher das angeschaute Objective durch die innigste Harmonie der Correctheit und Schönheit in der Darstellung zur Totalität erhoben wird. Dazu gehört denn zunächst eine solche *Gruppierung* des Mannigfaltigen in den einzelnen Erscheinungen und Thatfachen, daß der Kau-
sal-

salzusammenhang derselben unter sich in der Form verfinnlicht wahrgenommen werde.

(Es gehört nicht hieher, den historischen Stoff selbst näher zu charakterisiren, weil er im historischen Style bloß nach seinem Verhältnisse zur Form erscheint. — Die Teutschen sind nicht reich an *Historikern*, deren Styl vollendet wäre, und welche die Muster der *Engländer* erreichten oder überträfen. — Die *Theorie* des historischen Styls ist von den Teutschen noch nicht erschöpfend bearbeitet. *Adelung über den Styl*, Th. 2, S. 55 ff. — *Maasss Rhetorik*, S. 292 ff. — *Woltmann, Plan für historische Vorlesungen*, S. 14 ff. und *Dessen kleine hist. Schriften*, Th. 1, S. 109 ff. — *Bolingbroke's Briefe über das Studium der Geschichte*, übers. v. *Vetterlein*, 2 Th. Leipzig 1794. — *C. R. Hausen, vom histor. Style in s. verm. Schr.* Halle 1766. — *Gatterers hist. Bibl.* Th. 1, 2. — *Müllers Briefe über das Studium der Wissenschaften, besonders der Geschichte*, Zürich 1793.

(Die *historische Kritik* ist die Wissenschaft, die verschiedenartigen Quellen der Geschichte nach ihrem Umfange zu kennen und mit Vorsicht anzuwenden. Zu diesen Quellen gehören *mündliche Ueberlieferungen* (*Traditionen*), *schriftliche Nachrichten*, *Denkmäler*, *Inschriften* etc.

Die *historischen Hülfswissenschaften* sind (außer *Naturbeschreibung*, *Naturgeschichte* und *Geographie*) die *Chronologie*; die *Genealogie*; die *Diplomatik*; die *Numismatik*; die *Heraldik*. (Schriften von *Gatterer*, *Schönemann*, *Köhler*, *Eckhel*, *Fessmaier* etc.)

Die *historische Methode* betrifft das Princip, welches man, in der Darstellung, der Behandlung

K

der

der einzelnen Facten zum Grunde legt. — Sie kann geographisch, annalistisch (chronologisch), ethnographisch, synchronistisch, tabellarisch und pragmatisch seyn.

(Verhältniß der politischen Zeitungen, Flugschriften, Intelligenzblätter und Anzeigen, der Zeitschriften (Journale, Monatschriften etc.) zum historischen Style).

57.

Eintheilung des historischen Styls.

Die Sphäre des Objectiven umschließt die *Gegenwart* und *Vergangenheit*; der historische Styl stellt daher beide in allen seinen einzelnen Formen dar. Die Darstellung heist in Hinsicht auf die Gegenwart: *Beschreibung*; in Hinsicht auf die Vergangenheit: *Erzählung*. Die *Beschreibung* stellt die Erscheinungen und Veränderungen im *Raume*, die *Erzählung* die Facta der Vergangenheit *nach der Zeitfolge* dar. Der stylistische Zusammenhang (die Totalität der Form) hängt daher von dem vorgestellten Kausalzusammenhange der Erscheinungen und Facten unter sich ab.

A) *Der beschreibende historische Styl* zerfällt in den *naturbeschreibenden* und *geographischen*.

- 1) *Naturbeschreibung* (nicht Naturgeschichte). Sie ist entweder *allgemein*, oder *speciell*. Die *erste* objectivirt die ganze Natur,

tur, als ein abgeschlossenes Ganze, und stellt zugleich das Verhältniß unfre Erde zu den übrigen Weltkörpern (den isolirten Theilen des Ganzen) in der *Uranographie* dar. Die *specielle* Naturbeschreibung aber objectivirt die einzelnen Theile nach dem, aus dem Begriff *des Organismus* hervorgehenden, Princip für die Klassifikation der einzelnen Gattungen und Arten der Organisationen. — Der naturbeschreibende Styl ist daher:

- a) *Mineragraphie*; Beschreibung der *unorganischen* Gegenstände;
- b) *Phytographie*; Beschreibung der Erscheinungen des Organismus in der Pflanzenwelt;
- c) *Zoographie*; Beschreibung der Erscheinungen des Organismus in der Thierwelt;
- d) *Anthropographie*; Beschreibung der Erscheinungen am menschlichen Organismus — ist ein Theil der Anthropologie.
- e) *Geographischer Styl*. Er stellt die Erde und ihre Objecte in Beziehung auf die darauf berechneten *politischen* Verhältnisse des Menschen dar. Zu ihm gehört:

- a) *physikalische Geographie*; Darstellung der physikalischen Beschaffenheit des Erdbodens in Hinsicht auf Boden, Klima, Jahreszeiten, Producte, Thiere, Naturveränderungen etc.
- b) *politische Geographie* (Chorographie); Darstellung der gegenwärtigen örtlichen Verhältnisse der Menschen und Völker, in Angemessenheit zu dem Theile der Erde, den sie bewohnen;
- c) *Statistik*; Darstellung der gegenwärtigen politischen Verhältnisse der Staaten, nach ihrem Umfange, nach ihrer Bevölkerung, nach ihrer Konstitution, Regierungsart, Religion, nach ihrem Handel und Verkehr mit andern Völkern, nach dem Verhältnisse der verschiedenen Stände unter sich, nach ihren Sitten, Fabriken und Künsten, nach ihrer wissenschaftlichen Kultur etc.
- d) *Reisebeschreibungen*; Darstellung der Resultate einsichtsvoller Reisenden über die an Ort und Stelle über fremde Völker und Reiche gemachten Beobachtungen und Bemerkungen etc.

B) *Der erzählende historische Styl* stellt dar, wie sich das entwickelte und entstand, was der beschreibende historische Styl unter der Form der Gegenwart verfinnlicht; er beruht also auf einer zusammenhängenden Reihe von

von einzelnen Erscheinungen und Thatfachen, die aus *mündlichen, artistischen und schriftlichen* Ueberlieferungen aufbewahrt worden sind, und zerfällt in *Naturgeschichte* und *Menschengeschichte*.

1) *Naturgeschichte*, in diesem *richtigern* Sinne des Wortes enthält

a) *Geschichte des Kontinents*; (Vulkanismus, Neptunismus, — Versteinerungen; Alter der Erde; Fruchtbarkeit; klimatische Verschiedenheit etc.)

b) *Geschichte des Meers*;

c) *Geschichte der Thierarten*;

d) *Geschichte der Menschenspecies*, nach den Veränderungen des physischen Organismus des Menschen, — Racen etc.

2) *Menschengeschichte*, begreift alle Veränderungen und Thatfachen in sich, welche eine unmittelbare Wirkung der *Freiheit* sind. Sie ist in dieser Hinsicht

a) *Geschichte der Individuen*; denn das Ganze der Menschheit besteht aus Individuen, die unter dem Gesetze der Freiheit sich entwickelten und wirkten (*Lebensbeschreibungen, Biographien, Anecdoten, lapidarischer Styl* etc.)

b)

- b) *Geschichte einzelner Familien, Gesellschaften, Corporationen;*
- c) *Geschichte einzelner Völker, Reiche und Staaten;*
- d) *Universalgeschichte, Geschichte der Allheit von Individuen, welche das menschliche Geschlecht ausmachen.*

58.

Die einzelnen Formen der historischen Darstellung.

a) *Die Erzählung.*

Die Erzählung, als eine von dem erzählenden Style isolirte Form, beschäftigt sich mit der Darstellung *Eines Factums*, das in der Ueberschrift oder im Eingange angekündigt ist, und das durch die Darstellung zur Einheit der Form erhoben wird. Durch diese Form werden daher die einzelnen Momente des Factums, die dabei interessirten Individuen, der Erfolg desselben u. s. w. zu einem Ganzen verbunden, wo um das Factum, als den Hauptbegriff in der Darstellung, sich alles in einem freien Leben herumbewegt.

b) *Die Beschreibung.*

Sie verbindet gewisse Erscheinungen der *Gegenwart*, die unter sich im Zusammenhange stehen, sie mögen nun entweder zur Natur- oder zur Menschenwelt, nach ihrer itzigen Einrichtung und Verfassung, gehören, zu dem Ganzen einer in sich vollendeten stylistischen Form. Deutlichkeit, lichtvolle Ordnung, bequeme Uebersicht, umschliessende Darstellung des ganzen Stoffes, und Einfachheit in der Bezeichnung, (wobei die *tabellarische* Methode sehr oft mit Nutzen gebraucht wird), sind die Hauptmomente der Beschreibung, wohin der ganze *naturbeschreibende* und *geographische* Styl gehört.

(Für die *Naturbeschreibung*: Bode, Blumenbach, Wunsch, Leske, Martini, C. Ph. Funke, Batsch, Link, Ludwig, Zimmermann, Girtanner, G. Forster etc.

Für die *Geographie*: Gatterer, Büsching, Borheck, Bruns, Ebeling, Plant, Normann, Fabri, Gaspari, Galletti, Canzler, Krebel, Mannert etc.

Für die *Statistik*: Achenwall, Toze, Gatterer, Remer, Sprengel, Schlözer, Meusel, Brunn, Grellman, Crome, Gilbert, Lüder etc.

Reisebeschreibungen (teutsche Originale): Nicolai, Meiners, Risbeck, G. Forster, Volkmann, Ehrmann, Pallas, Zöllner, v. Stollberg, Küttner, C. A. Fischer, Eggers, Gerning, Arndt, Benkowitz etc.

c) *Die Schilderung.*

Die Schilderung kann sowohl dem beschreibenden, als dem erzählenden Style zugehören; sie beruht auf der *erhöhten Versinnlichung* der dargestellten Erscheinungen in der Natur oder in der Menschenwelt *durch die Form*. Diese Versinnlichung darf aber die historische Wahrheit nicht beeinträchtigen, und nicht die *vollendete* rein historische Form *in eine poetische* Form verwandeln. Sie concentrirt nur die einzelnen Momente der Erscheinungen und die einzelnen Züge der Thatfachen zu einer lebensvollern Haltung, als in der gewöhnlichen historischen Darstellung geschieht, und befriedigt die Phantasie durch die Totalität der Form in demselben Grade, wie den Historiker durch die Wahrheit und den Kausalzusammenhang der Thatfachen.

(Georg Forster, Schiller, C. A. Fischer u. a.)

d) *Die Biographie.*

Die Biographie ist die Darstellung des Lebens eines menschlichen Individuums in einer *vollendeten stylistischen Form*. Das Individuum steht im Mittelpunkte der Darstellung, so dafs man durch die Darstellung eine lichtvolle und vollständige

ständige Uebersicht über den ganzen Gang der Entwicklung und Ausbildung, und über die ganze Wirkksamkeit dieses Individuums, so wie über den Einfluss desselben auf den unmittelbaren Kreis seiner Zeitgenossen erhalten muß. Der Biograph darf weder der Lobredner, noch der Gegner des darzustellenden Individuums seyn; er muß *völlig neutral* erscheinen, und Wahrheit muß ihm über alles gelten. Dabei aber kann er *psychologisch* die subjective Ausbildung und die Art der Thätigkeit des dargestellten Individuums motiviren, um das Leben desselben als ein zusammenhängendes Ganze darzustellen. — Sobald diese Bedingungen nicht berücksichtigt werden, erhält man einen *Lebenslauf*, oder einen *Panegyricus*, statt einer Biographie. — Die größte Vorsicht und Prüfung verdienen die *Selbstbiographien*.

(Ueber die *Theorie der Biographie*: Wiggers, über die *Biographie*, Mitau 1777. — Maafs, *Rhetorik*, S. 303 ff. — Jenisch, *Theorie der Lebensbeschreibung*, Berl. 1802. — Woltmann, *Versuche über die Biographie*, in f. kleinen hist. Schriften, Th. 1, S. 103 ff. —

G. B. v. Schirach, *Biographie der Teutschen*, 6 Theile, Halle 1770 ff. — J. M. Schröckh, *allgemeine Biographie*, 8 Theile, Berlin 1785 ff. *Deffen Lebensbeschreibungen berühmter Gelehrten*, 2 Th. Leipzig 1789, N. A. — A. H. Niemeyer, *Charakteristik der Bibel*, 5 Theile. — C. Meiners, *Lebensbeschreibungen berühmter Männer aus den Zeiten der Wiederherstellung der Wissenschaften*, 3 Th. Zürich 1796. — Tischer, *Lebensbeschreibungen berühmter Reformatoren*, 8 Th. — J. A. Eberhard, *der Biograph*, 4 Stücke. — F. Schlichtegroll,

groll, Nekrolog der Teutschen, seit 1790., jedes Jahr 2 Bände, ohne die Supplementbände. — Pantheon der Teutschen, 3 Th. Chemnitz 1791 ff. — Einzelne Biographien von Jerusalem, Büsching, Nicolai, Halem, Herder und andern. — Selbstbiographien von Büsching, Michaëlis, Büsch, Bränner, Brandes, Hippel, Pütter, Böhmer, Schlözer, Dittersdorf, Thiefs etc.)

62.

e) Die Charakteristik

Sobald man zwischen Biographie und Charakteristik genau unterscheidet, besteht das Wesentliche der letztern darin, daß sie bei der Darstellung eines Individuums *nach einem dabei angenommenen psychologischen Princip* verfährt, das sie in der Einleitung ankündigt, und welches durch das Ganze der Form gehalten und durchgeführt wird. Sie gestaltet die Begebenheiten und Wirkungen des dargestellten Individuums nicht *nach* diesem Princip; aber sie verfährt *teleologisch*, indem ihr das Individuum, nach seinem ganzen pragmatisch entwickelten Leben, nur dazu dient, eine höhere Wahrheit, oder einen allgemeinen Satz dadurch zu versinnlichen. Es erhellt daraus, daß nur sehr *merkwürdige Männer* sich zur Charakteristik eignen, solche, die entweder auf ganze Staaten oder auf ganze Wissenschaften und deren Umgestaltung einen entschiedenen Einfluss gehabt haben. — Cäsar, Colom, Friedrich II., Kant u. a. würden sich daher zur Charakteristik eignen, in-

inwiefern die aus dem *intensiven* Leben dieser Männer hervorgehenden Wirkungen den Maasstab für die grossen ausser ihnen bewirkten Veränderungen enthalten, diese letztern aber, aus dem *kosmopolitisch-teleologischen Standpuncte*, an die Spitze der Darstellung gestellt werden. Das Accidentelle im Leben dieser Männer (die *äussern* Schicksale derselben, ihre Geburt, ihre häuslichen Verhältnisse etc.), das in der Biographie ausführlich erörtert wird, steht hier im Hintergrunde, weil der *kosmopolitische Einfluss* derselben der Hauptpunct ist, um welchen sich alles bewegt.

63.

f) Die Anecdote und der lapidarische Styl.

Die *Anecdote* ist die Darstellung einer einzigen Begebenheit, einer einzigen Aeusserung eines Individuums, welche sich entweder durch ihre Neuheit und Originalität, oder durch ihren Zusammenhang mit andern Umständen so auszeichnet, dass sie isolirt dargestellt werden, und durch die Form der Darstellung Interesse erregen kann. — Vermittelt des Individuums, von welchem die Anecdote erzählt wird, gehört dann dieselbe bald der Biographie, bald der Specialgeschichte an, und erläutert nicht selten gewisse Erscheinungen, welche ohne die in der Anecdote enthaltenen Eigenheiten nur schwer zu erklären seyn würden. — Der *Form* nach, muss die Anecdote kurz und kräftig dargestellt werden.

gestellt, und alles auf die *Pointe*, d. h. auf den eigentlichen charakteristischen Punct hingeletet werden. — Da sich die Anekdoten zur Geschichte nur *als Episoden* verhalten; so verräth es Kleinigkeitskrämerei und einen unreifen historischen Geschmack, wenn man dieselben häuft.

(Vergl. die Einleitung zu den Supplementen des Anekdotenlexicons).

Der *lapidarische* Styl besteht zunächst in Inschriften, welche auf öffentlichen Denkmälern, (*Grabmälern, Ehrensäulen, Münzen etc.*) das Andenken an gewisse Personen und Begebenheiten erhalten sollen, die sich ein Anrecht auf diese Auszeichnung erworben haben. Wahrheit und kraftvolle Kürze kann hier allein von Wirkung seyn.

64.

g) Die Specialgeschichte.

Die Darstellung der Schicksale und Handlungen einer *Mehrzahl* von Individuen, unter einer der Korrektheit und Schönheit angemessenen stylistischen Form, ist die Bestimmung der Specialgeschichte. Das Familienleben, die Geschichte ganzer *Corporationen, Stände, Geschlechter, Gesellschaften, Orden, Zünfte u. s. w.*, so wie der *einzelnen Staaten* gehört in ihren Umkreis. Sie gründet sich auf die strengste *historische*

rische Kritik, und arbeitet, indem sie das Detail der Geschichte der einzelnen Völker zur Einheit der Form ordnet und verbindet, der Universalgeschichte vor, die nur, nach *vollendeter* Bearbeitung der Specialgeschichte, die höhern Forderungen an sich befriedigen kann. — Soll die Specialgeschichte unter der Einheit einer stylistischen Form erscheinen; so muß sie, durch die Darstellung, eine jede Corporation und einen jeden Staat *als einen vollendeten Organismus* verfinnlichen, so daß man die *Verfassung* desselben, als den Mittelpunkt *seines innern Lebens*, und alle die einzelnen Beziehungen seiner Entwicklung und Ausbildung nach ihrem Verhältnisse zu seiner vollendeten *organischen* Reife kennen, und in ihrem Zusammenhange würdigen lernt. Die Specialgeschichte stellt daher, in Hinsicht auf die einzelnen Staaten, aus beglaubigten Facten die allmähliche Consolidirung der äußern und innern Staatsform, die verschiedenen Perioden der Entwicklung und Begründung derselben, die Verhältnisse des Staates zu dem großen europäischen Staatenverein, und die Gründe des Emporblühens und des Veraltens der bestehenden Staaten, so wie bei den *erloschenen*, die Ursachen ihrer Auflösung, mithin ihr eigentliches *politisches* Leben, in einem Zusammenhange dar, der durch die Form der Darstellung als ein vollendeter Organismus erscheint.

Spittler, Vorrede zu s. Gesch. der europ. Staaten, Th. 1. — Heeren, Handb. der Gesch. der Staaten des Alterthums, Gött. 1799. —

Die

Die 'Specialgeschichte bearbeiteten: Heyne, J. Müller, Schiller, Spittler, Heeren, Eichhorn, Meusel, Schröckh, Pütter, Heinrich, Ign. Schmidt, Milbiller, Möser, Hegewisch, Sprengel, Woltmann, Halem, Krause, Weisse, Sartorius, Plank, Pockels etc.

65.

h) Die Kulturgeschichte.

Die Kulturgeschichte ist, ihrem Ursprunge und ihrer Bestimmung nach, Specialgeschichte. Nur uneigentlich kann man die Geschichte des *physischen* Menschen zu ihr ziehen, die der Naturgeschichte angehört; die Geschichte des *geistigen* Lebens ist ihre eigenthümliche Sphäre. Deshalb steht auch bei der Kulturgeschichte *kein Volk*, sondern ein *Begriff* an der Spitze der Darstellung, der Begriff der *Kultur*, der aus der Perfectibilität des Menschen hervorgeht, und in die drei Untertheile: die *intellectuelle*, *ästhetische* und *moralische* Kultur zerfällt. — Die Entwicklung dieser Begriffe enthält das leitende Princip für die *stylistische* Darstellung der *einzelnen Momente* der Kultur, so daß *alle* dazu gehörige Facta, entlehnt aus der Geschichte *aller* Völker des Erdbodens, unter diesen Begriff gebracht, und, vermittelt der Festhaltung desselben, zu einer Totalität der Form verbunden werden. Es würde aber den Gesichtspunct für die Behandlung der Facten verrücken heißen, wenn man dem Begriffe der

in-

intellectuellen, ästhetischen und moralischen Kultur selbst noch ein höheres Princip (z. B. das Princip des grenzenlosen Fortschreitens unsers Geschlechts) zum Grunde legen wollte, wohl aber muß man bei jeder speciellen Wissenschaft oder Kunst etc. *auf den generischen Kulturbegriff der ganzen Gattung* Rücksicht nehmen.

Aus dem Begriffe der *intellectuellen* Kultur gehet die Geschichte der *einzelnen Wissenschaften* hervor: *Geschichte der menschlichen Sprache* überhaupt, und *Geschichte der einzelnen Sprachen* (der teutschen, lateinischen, griechischen etc.) als der allgemeinen Bedingung der intellectuellen Kultur; *Geschichte der Philosophie* (zerfällt in Geschichte der *Anthropologie*, der *empirischen Psychologie*, der *Logik*, der *Metaphysik*, der *Aesthetik*, der *Rechtslehre*, der *Sittenlehre* etc.); *Geschichte der Mathematik* (mit Einschluss der Geschichte aller *isolirten* Wissenschaften der reinen und angewandten Mathematik); *Geschichte der Gewerbe, der Entdeckungen und Erfindungen* (Technologie etc.) *Geschichte der Jurisprudenz, Medicin und Theologie*; eine *Geschichte der Geschichte*, oder die Darstellung der Art und Weise, wie die Bearbeitung der einzelnen Theile der Geschichte geschehen ist, wohin auch die *Literärsgeschichte* gehört.

Aus dem Begriffe der *ästhetischen* Kultur gehet die Darstellung der *Geschichte der einzelnen Künste* hervor, deren einzelne Theile dann wieder als *Species* der verschiedenen Hauptgattungen

gen isolirt behandelt werden können. Geschichte der *Beredsamkeit*, der *Dichtkunst*, der *Tonkunst*, der *Mahlerei*, der *Baukunst*, der *Plastik*, der *Tanzkunst*, der *Mimik*, der *Schauspielkunst*, der *Gartenkunst*.

Aus dem Begriffe der *moralischen* Kultur gehet die Darstellung der Geschichte des eigentlichen moralischen Lebens des Menschen hervor: Geschichte der *Sittlichkeit*, die aber, da wir das innere Princip der menschlichen Handlungen nur aus den Handlungen selbst (als Erscheinungen) beurtheilen können, nur als *Geschichte der Sitten* behandelt werden kann; Geschichte der *Religion* überhaupt, und der *einzelnen positiven Religionen* insbesondere; Geschichte des *rechtlichen Vereins*, wohin die Geschichte der *Gesetzgebung*, der *Politik*, der *Constitutionen*, des *politischen Gleichgewichts*, des *Handels*, der *Kriege* u. s. w. gehört.

(Die Geschichte der Philosophie: *Buhle*, *Tenne-
mann*, *Tiedemann*, *Staudlin*, *Plessing*, *Meiners*,
Büsching, *Eberhard*, *Gurlitt*, *Socher*, *Adelung*,
Eberstein, *Reinhard* etc.

Die Geschichte der mathematischen Wissenschaften: *Kastner*, *Fischer*, *Gmelin*, *Hoyer* etc.

Kirchengeschichte und einzelne theologische Wissenschaften: *Mosheim*, *Cramer*, *Semler*, *Walch*, *Schröckh*, *Plank*, *Spittler*, *Henke*, *Ziegler*, *Corrodi*, *Staudlin*, *Ammon*, *Meyer*, *Schuler*, *Flügge* etc.

Die Geschichte der Aesthetik: *Winkelman, Bouterweck, Nasser, Fiorillo, Forkel, Büsching, Flögel, Hartmann etc.*

Die Geschichte der klassischen Literatur und Archäologie: *Heeren, Eschenburg, Siebenkees.*

Die Geschichte des Schulwesens: *Ruhkopf, Meiners etc.*

Die Geschichte des Handels: *Fischer.* — Geschichte der teutschen Landwirthschaft: *Anton.*

Geschichte der Medicin: *K. Sprengel.*

Geschichte der Kriege: *Archenholz, Tempelhof, Schiller, Posselt etc.*

Literaturgeschichte: *Jöcher - Adelung, Hamberger, Fabricius, Meusel, Ladvocat-Baur, Denis, Wachler, Eichhorn, Wald, Büsching, Wahl, Dahler, Bouginé etc.*

Tabellarische Geschichte: *J. Hübner, Berger - Jäger, Gatterer, Pütter, Randel; Remer, Brunn, Höck, Hübler, Bredow, Kruse, Seiler, Vater etc.)*

66.

i) Universalgeschichte.

Die Universalgeschichte (unrichtig: *Weltgeschichte* genannt) umschließt die ganze Vergangenheit des menschlichen Geschlechts seit seinem Entstehen auf dem Erdboden bis auf den gestrigen Tag. Der Umkreis derselben ist in der That unermesslich, und diesen ungeheuern, in der Specialgeschichte nach den Gesetzen

L der

der historischen Kritik bearbeiteten, Stoff zu einer lebensvollen Form, die innere Einheit hat, zu gestalten, ist die Aufgabe an den Stylisten der Universalgeschichte. Soll seine Darstellung befriedigen; so müssen *Synchronismus* und *Chronologie* in ihr aufs unzertrennlichste, aber auch aufs zweckmässigste verbunden seyn. Der *Synchronismus* vermittelt nämlich für die Phantasie das *Bild des Gleichzeitigen*; die *Chronologie* aber für den Verstand die *Kette der Aufeinanderfolge* der Facten.

(Die von teutschen Gelehrten bearbeitete Uebersetzung von Guthrie und Gray, Bossuet-Cramer, Schlözer, Gatterer, Schröckh, Beck, Remer, Eichhorn, Galletti, Hübler etc.)

67.

k) Geschichte der Menschheit.

So wie sich die Kulturgeschichte zur Specialgeschichte verhält; so verhält sich die Geschichte der Menschheit zur Universalgeschichte. Ferner: so wie sich die Specialgeschichte zur Universalgeschichte durch ihre Vorarbeiten verhält; so muß die Kulturgeschichte der Geschichte der Menschheit vorarbeiten. Statt des Begriffes: *Kultur*, der an der Spitze der Kulturgeschichte steht, steht an der Spitze der Geschichte der Menschheit der Gattungsbegriff: *Menschheit*. Die *Geschichte der Menschheit*, die, unabhängig von jedem philosophischen Systeme, auf

auf den *reinen Begriff* der Menschheit gegründet, übrigens aber *durchgehends auf Facta* aufgeführt werden muß, setzt eine vollendete und vollständige Bearbeitung *aller* einzelnen untergeordneten Theile der Kulturgeschichte voraus, und ist die *Darstellung dessen, was* das menschliche Geschlecht, *als Gattung*, geworden ist, *unter der Totalität einer vollendeten stylistischen Form*, in welcher der Stoff von der Form unzertrennlich, und das, was die Menschheit geworden ist, zugleich nach allen *historischen Momenten, wie sie es geworden ist, in einer und derselben Totalität* erscheint. Nie sollten Kulturgeschichte und Geschichte der Menschheit mit einander verwechselt werden. In der Kulturgeschichte steht der allgemeine Begriff *Kultur*, mit seinen Speciebus: intellectuelle, ästhetische und moralische Kultur, an der Spitze, so daß die Kulturgeschichte alles das entwickelt, was der Mensch in Hinsicht auf diese einzelnen, hier zur Totalität der Form verbundenen, Kulturmomente geworden ist; in der Geschichte der Menschheit aber wird an den Begriff: *Menschheit*, die Darstellung dessen angeknüpft, wie *der Mensch*, als Repräsentant seines Geschlechts, durch die Perfectibilität seiner Anlagen und *nach dem unermesslichen Spiele seiner Freiheit*, auf Erden bald vorwärts geschritten, bald rückwärts gegangen ist, um die Menschheit, als Totalität, als ein *sich selbst und zwar durch sich selbst entwickelndes Ganze* darzustellen. Alles also, was der Mensch *durch Freiheit wird und vollbringt*, begründet die *historische Wissenschaft*, die wir

Geschichte der Menschheit nennen, und die eben so in der Darstellung unter der Totalität einer stylistischen Form erscheinen muß, wie in dem Menschen selbst der vollendeteste *Organismus*, aus der Identität des physischen und geistigen Lebens hervorgehend, wahrgenommen wird. — Zur Bearbeitung der Geschichte der Menschheit wird also ein Historiker gehören, der in demselben Grade Philosoph ist, wie er das unermessliche Feld der Universalgeschichte umschließt.

(Home, Zambaldi, Ferguson, Tetens, Neeb, Irwing, Kraft, Zimmermann, Iselin, Hirschfeld, Ith, Meiners).

I. Kant, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, Abhdl. — Woltmann, *Plan für historische Vorlesungen*, Jena 1794. — Schiller, *was heißt und zu welchem Ende studirt man Universalgeschichte*, Jena 1790. — Herder, *Ideen zu einer Philos. der Geschichte der Menschheit*, 4 Theile. — Dominikus, *über Weltgeschichte und ihr Princip*, Erf. 1791. — Stapfer, *die fruchtbarste Entwicklungsmethode der Anlagen des Menschen, zufolge eines kritisch - philosophischen Entwurfes der Kulturgeschichte unsers Geschlechts*, Bern 1792. — Vierthaler, *philos. Geschichte der Menschen und Völker*, 5 Th. Salzb. 1787 ff. — Adelung, *Versuch einer Gesch. der Kultur des menschl. Geschlechts*, Leipzig 1782. — Pölit, *Grundlinien zur pragmatischen Weltgeschichte*, Leipzig 1794; *Dessen Geschichte der Kultur der Menschheit*, 1 Th. Leipzig 1795; Derselbe, *über die letzten Principien der Philosophie, und über das daraus resultirende Princip zu einer Phil. der Gesch. der Menschheit*, in Eggers teutsch. Mag. 1797, July, S. 44 ff. — Hegewisch, *über die Wahrschein-*

scheinlichkeit eines künftigen vollkommenern Zustandes der Menschheit, in Eggers Mag. 1795, July, S. 36 ff. — K. S. Zachariä, inwiefern ist Geschichte als Wissenschaft möglich? in f. Journal f. Phil. April 1796. — Bartoldy, Einl. zur Geschichte des ältern Europa, Th. 1, Berl. 1794. — Condorcet, Entwurf eines histor. Gemäldes der Fortschritte des menschl. Geistes, überf. von Posselt, Tüb. 1796. — J. G. Eichhorn, allgemeine Geschichte der Kultur und Literatur des neuern Europa, 2 Th. Götting. 1796. — Fr. Majer, Briefe über das Ideal der Geschichte, Lüb. 1796. — Derselbe, zur Kulturgeschichte der Völker, 2 Th. Leipz. 1798, mit Vorrede von Herder. — v. Eggers, Skizze und Fragmente einer Geschichte der Menschheit, 2 Th. N. A. 1803. (der dritte Theil folgt noch). — Jenisch, universalhistorischer Ueberblick der Entwicklung des Menschengeschlechts, als eines sich fortbildenden Ganzen, eine Philos. der Kulturgeschichte, 2 Th. Berl. 1801. — Buchholz, Darstellung eines neuen Gravitationsgesetzes für die moralische Welt, Berl. 1802. — Heynig, Ideen zur Geschichte des grossen Ganges der Kultur und der Menschheit in der Welt, Zwickau 1803. — Gotsch, Geschichte der Kultur des Menschengeschlechts etc. 3 Theile, Wien 1803. — Ueber die Idee und bisherige Behandlung einer Geschichte der Menschheit, in der Leipz. L. Zeit. 1804, St. 1, 2, 4, 5, 26. —

68.

4) Der Lehrstyl.

Darstellung der Subjectivität in unsrer gesamten Erkenntniss vermittelt der Totalität einer stylistischen Form ist die Aufgabe an den didacti-

didactischen Styl. Wenn der Stoff des historischen Styls auf Factis beruht; so beruht der Stoff des didactischen Styls auf Begriffen. Wenn bei dem historischen Style das Objective unter der Einheit der Form dargestellt wurde; so wird bei dem didactischen Style das Subjective zur Einheit der stylistischen Form erhoben. So weit die Sphäre der Begriffe ist; so weit ist auch die Sphäre des didactischen Styls. Das allgemeine Gesetz der Form, das Gesetz der innigsten Harmonie zwischen Korrektheit und Schönheit, gilt für jede einzelne Form des didactischen Styls; denn da der Stoff des didactischen Styls in Begriffen besteht, die Korrektheit aber auf der durch die Darstellung verfinnlichten Wahrheit innerhalb der Begriffe beruht, so hängt die Korrektheit im didactischen Style von der Wahrheit der Begriffe ab, welche den Stoff des didactischen Styls ausmachen. In Hinsicht auf die *Schönheit* der Form aber müssen die als korrekt dargestellten Begriffe in der Darstellung als ein *organisches lebensvolles Ganze* erscheinen, das eben so durch die Verfinnlichung im Ausdrucke, als durch die Freiheit der Bewegung gefällt. Das *Wie?* der Vereinigung der Korrektheit und Schönheit im didactischen Style hängt von der *subjectiven* Beziehung des Stoffes auf die Form, d. h. von der für den Stoff völlig angemessenen producirten Form ab, wodurch die Mannigfaltigkeit, die Kraft und die höhere Gewandtheit des Stylisten sich am sichersten bewährt. Ob nun gleich *Belehrung und Ueberzeugung* der nächste Zweck des didactischen Styls ist; so soll doch auch die

die in einem stylistischen Producte dargestellte Erkenntniss (die Masse von Begriffen), nach ihrer subjectiven Vollendung in dem Gemüthe des Darstellenden, so in der Form erscheinen, dass das Gefühlsvermögen und der Wille ebenmäßig dadurch bewegt, und alle Kräfte des menschlichen Geistes in ein harmonisches freies Spiel gesetzt werden.

Noch fehlt eine befriedigende Theorie des *didactischen Styls*. *Adelung*, über den Styl, *Tb. 2*, S. 80 ff. — *Eschenburg*, *Theorie der sch. Wissensch.* S. 316 ff. — *Maafs Rhetorik*, S. 281 ff.

69.

Eintheilung des Lehrstyls.

So verschiedenartig auch die Formen sind, unter welchen die Sphäre von Begriffen, welche die Totalität der subjectiven Erkenntniss ausmachen, dargestellt werden kann; so lassen sie sich doch unter folgende *fünffache* Klassifikation bringen:

- 1) Der *systematische* Lehrstyl, wenn man irgend einen Theil, oder ein größeres Gebiet der menschlichen Erkenntniss in sich zusammenhängend, vollständig, erschöpfend, und nach allen seinen Umgebungen darstellt;

2)

2) der *kompensiarische* (auch *epitomatorische*) Lehrstyl, wenn man ein abgeschlossenes Gebiet der menschlichen Erkenntniß zwar in sich zusammenhängend und erschöpfend, aber so *gedrängt* darstellt, daß man die völlige Ausführung der einzelnen Theile der gedrängten Uebersicht aufopfert;

3) Der *erläuternde* (*commentirende*) Lehrstyl, wenn man die einzelnen Theile eines systematisch dargestellten Ganzen weiter ausführt; die mit der systematischen Darstellung nicht selten verbundene Terminologie erklärt, und den ganzen Umkreis verwandter oder widersprechender Meinungen berücksichtigt etc.;

4) der *populäre* Lehrstyl, wenn man einen wissenschaftlichen Gegenstand so darstellt, daß man alles von ihm trennt, was den eigentlichen Gelehrten ausschließend angeht, und nur diejenigen Theile desselben in einer lichtvollen Uebersicht und leichtfaßlichen Darstellung behandelt, welche man auch ohne gelehrte Vorkenntnisse verstehen, und mit dem wirklichen Leben in Verbindung bringen kann;

5) der *dialectisch-kritische* Lehrstyl, wenn man das Gesetz der Form zur Prüfung und Beurtheilung einer vorhandenen stylistischen Form aus irgend einem wissenschaftlichen Gebiete anwendet, um theils über die Behandlung des Stoffes, theils über

über die Vollendung der Form zu einem bestimmten Urtheile zu gelangen.

70.

a) *Der systematische Lehrstyl.*

Wenn ein *System* das planmäfsig angelegte und ebenmäfsig durchgeführte Ganze ist, in welchem entweder eine ganze Wissenschaft (und also eine in sich abgeschlossene Sphäre der menschlichen Kenntnifs), oder doch ein bestimmter Theil der subjectiven menschlichen Erkenntnifs nach allen seinen Umgebungen dargestellt wird; so verlangt das Gesetz der Form, dafs nicht nur der unter der Form dargestellte Stoff zusammenhängend, vollständig und erschöpfend erscheine, sondern dafs die Form selbst als Totalität aufgefaßt werde, und ein reines Wohlgefallen an ihr bewirke. In einem Systeme müssen daher alle dargestellte Begriffe unter sich selbst übereinstimmen (*formelle Wahrheit* haben), und dadurch die Einheit und innere Verkettung des Ganzen bewirken, so dafs weder Lücke noch Sprung wahrgenommen werden, vielmehr mufs man das leitende Princip, nach welchem alle Theile verbunden sind, in der Ausführung, Haltung und Behandlung der einzelnen Theile und in deren Verhältnisse zum Ganzen überall wiederfinden; zugleich mufs aber auch die Form als ein organisches Ganze, nach der ihr mitgetheilten höhern Verfinnlichung in der Darstellung, erschei-

scheinen. — Zum systematischen Lehrstyle gehören:

1) *Das System*, von welchem alles das im Allgemeinen gilt, was hier vom systematischen Lehrstyle gesagt worden ist.

2) *Die Abhandlung*, welche die systematische und erschöpfende Darstellung irgend eines Theiles, oder eines Abschnitts aus einem größern wissenschaftlichen Ganzen enthält. Sobald aber alle einzelne Theile der Wissenschaften in einzelnen Abhandlungen, die aber, der stylistischen Form nach, als Totalität erscheinen, behandelt würden; so würde selbst das Ganze der Wissenschaft dadurch in der Darstellung wesentlich gewinnen. — Uebrigens gilt in stylistischer Hinsicht für die Abhandlung, als ein *kleineres* Ganze, das, was für das System, als das größere abgeschlossene Ganze, gilt.

(Reinhard, Kant, Spalding, Garve, Engel, Mendelssohn, Lessing, Forster, Sturz, Herder, Eberhard, Manso, Heydenreich, Schlosser, Zachariä, Lichtenberg etc.

3) *Die Vorlesung*. Vorlesungen sind entweder isolirte für sich bestehende Ganze, und, als solche, Fragmente aus ganzen Wissenschaften; oder es wird in ihnen eine Wissenschaft allmählig nach ihrem ganzen systematischen Zusammenhange durchgeführt;

führt, und zwar so, daß *durch die Form der Darstellung*, beim Schlusse der Vorlesungen, ein Bild von der Totalität der dargestellten Wissenschaft hervorgebracht worden ist. In *stylistischer Hinsicht* dürfen sie daher nicht ein bloßes trockenes Gerippe irgend einer Wissenschaft enthalten; eben so wenig dürfen sie durch *erkünstelten rhetorischen Schmuck* bloß überreden, statt zu überzeugen; vielmehr sollen sie *durch Stoff und Form* die *gesamten geistigen Vermögen* in ein *freies harmonisches Spiel* setzen.

(Mendelssohn, Jerusalem, Gellert, Heydenreich, Fichte, Schelling etc.)

71.

b) *Der kompendiarische Lehrstyl.*

Das Kompendium ist das System *in einem verjüngten Maasstabe*; es ergehen also an die Ausarbeitung desselben alle die Forderungen, welche an die Darstellung des Systems ergehen, nur unter *der Modifikation*, daß die Form auf eine *gedrängte Uebersicht* über die Wissenschaft berechnet sey. Zwar darf die Kürze des Kompendiums nie die *systematische Haltung* der Wissenschaft selbst beeinträchtigen; vielmehr muß die *Symmetrie* der einzelnen Theile des Ganzen aus der kompendiarischen Form hervorleuchten; aber dadurch unterscheidet sie sich

sich von dem Systeme, daß sie die weitere Ausführung der Gegenstände der mündlichen Erläuterung, oder dem Scharffinne des Lesers überläßt, und die einzelnen Theile des Systems mehr nur mit kräftigen Zügen andeutet, und unter der allgemeinsten Hülle des logisch durchgeführten Planes bezeichnet, als das Detail selbst ausführlich entwickelt.

(*Platners Anthropologie und Aphorismen; Eschenburgs Archäologie, Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, Wissenschaftskunde; Maafs Rhetorik; Jacobs Erfahrungsseelenlehre, Moral, Naturrecht; Ammons Moral; Adelungs Sprachlehre; Eichhorns Literärgeschichte u. a. zeichnen sich als zweckmäßige Compendien aus*).

72.

c) *Der commentirende Lehrstyl.*

Jedes in sich vollendete System verlangt, um ganz umschlossen und verstanden zu werden, einen völlig wissenschaftlich gebildeten, glücklich organisirten, und mit der Wissenschaft, welche im Systeme dargestellt wird, schon bekannten Kopf. Je concentrirter der innere Zusammenhang des Systems, je neuer die Behandlung einer Wissenschaft in demselben, je origineller und ungewöhnlicher die in dasselbe aufgenommene Terminologie ist; desto nöthiger ist es, daß durch *Commentare* die Uebersicht und Beurtheilung eines Systems erleicht-

leichtert, sein Verstehen befördert, die wissenschaftliche Terminologie erklärt und popularisiert, das Neue und Eigenthümliche desselben mit dem in diesem Fache bereits Geleisteten zusammenstellt, der Geist der entgegengesetzten Systeme geprüft, das schwer zu verstehende durch zweckmäfsig gewählte Beispiele erläutert, und Manches, was man an demselben tadelte, tiefer begründet, oder unter einer befriedigenden Ansicht dargestellt werde. Kaum bedarf es der Erinnerung, dafs alle Weitschweifigkeit und Durchwässerung des Systems von einem gut geschriebenen Commentare ausgeschlossen bleiben müsse. — Dasselbe gilt auch von den *Parallelen*, die ebenfalls hieher gehören, in welchen mehrere Systeme, oder die einzelnen Lehrstücke desselben mit einander verglichen, und vermittelt dieser Vergleichung ein Princip für die nähere Bestimmung des wissenschaftlichen Gehalts der parallelisirten Systeme aufgefunden wird. Vielseitige Ansicht der von mehreren verschiedenartig dargestellten Gegenstände; unparteiische Würdigung jedes wahren Verdienstes; Toleranz gegen fremde Meinungen — und eigener Fortschritt mit dem Geiste des Zeitalters in wissenschaftlicher Hinsicht, müssen die Eigenschaften dessen seyn, der eine Parallele unter einer vollendeten stylistischen Form aufstellen will.

d) *Der populäre Lehrstyl.*

Populär heisst, im Gegensatze der systematischen Behandlung eines wissenschaftlichen Gegenstandes, diejenige Darstellung desselben, welche alles das von derselben ausschliesst, was entweder bloß für die eigentlichen Gelehrten, oder auch bloß für die völlig Eingeweihten in einer bestimmten Wissenschaft verständlich ist, so daß man die Darstellung theils ohne *tiefer* wissenschaftliche Vorkenntnisse verstehen, theils durch sie *von dem Zusammenhange des dargestellten Gegenstandes mit dem wirklichen Leben* überzeugt werden kann. Dessen ungeachtet darf sie nicht oberflächlich und leicht seyn, wenn sie sich auch nicht auf letzte Principien stützt; vielmehr muß ihre Form eine solche Einheit enthalten, in welcher die einzelnen Theile des Stoffes sorgfältig gruppirt, die wichtigsten Momente bestimmt hervorgehoben, und nach ihrer Beziehung und Anwendbarkeit aufs Leben dargestellt erscheinen. Nothwendig muß der populäre Schriftsteller die Wissenschaft, oder den Theil derselben, den er popularisiren will, *ganz übersehen*; zugleich muß er aber auch eine solche Leichtigkeit, Faßlichkeit und Gewandtheit des Styls besitzen, daß durch diese Eigenschaften seine Darstellung wirklich auf ein größeres Publikum wirke, und die popularisirte Wissenschaft in demselben weiter verbreite.

Zum

Zum populären Lehrstyle gehören:

- 1) *Sprüchwörter*, welche gewisse, aus einzelnen Erfahrungen und Vorgängen des gemeinen Lebens abgeleitete, Ausdrücke und Redensarten in sich enthalten, deren man sich, zur Bezeichnung dieser Erfahrungen und Vorgänge, bedient. Sie können in der höhern stylistischen Form nur selten und mit Vorsicht gebraucht werden.
- 2) *Gemeinplätze* (*loci communes*); solche einfache und verständliche Sätze, bei deren Gebrauche man auf eine allgemeine Bekanntschaft mit denselben, und deshalb auch auf die Zustimmung der Mehrheit in der Beziehung derselben auf die Erläuterung eines gegebenen Falles rechnen kann.
- 3) *Sentenzen*; solche sinnvolle und gehaltreiche einzelne Sätze, welche eine entweder weniger bekannte Wahrheit, oder eine bekannte Wahrheit unter einer neuen Form, in einem neuen Zusammenhange, und nach einer geistvollen Gruppierung mit andern Begriffen, in sich enthalten. Ohne Scharffinn und natürlichen Witz werden sie nicht gelingen.
- 4) Die *katechetische und sokratische Form*. Das Eigenthümliche der *erstern* besteht in dem *Abfragen* von Begriffen, die man vorher mündlich mitgetheilt hat, um sich zu über-

überzeugen, ob man verstanden worden sey; das Eigenthümliche der *zweiten* aber beruht auf einer solchen Entwicklung gewisser Begriffe und Wahrheiten in der dialogischen Form, nach welcher man sie nicht mitzutheilen, sondern sie die zu belehrenden Individuen in sich selbst auffinden lehrt. — Beide verlangen eine vollständige Bemächtigung der Gegenstände, welche man auf diese Art mittheilen will, und eine sorgfältig berechnete Herablassung zu den Eigenthümlichkeiten, Schwächen und Vorkenntnissen Andrer; beide verlangen in der stylistischen Behandlung eine lebhafte Vergegenwärtigung der gedachten Subjecte, die man belehren will, und ein genaues Festhalten des einmal gewählten Charakters des Lehrers und der zu Belehrenden. (*Dotz etc.*)

- 5) *Jugendschriften* haben die Bestimmung, die Ausbildung und Entwicklung der heranwachsenden Menschheit in intellectuel-
ler, ästhetischer und moralischer Hinsicht zu befördern. Sie dürfen deshalb nichts Unverständliches in sich enthalten; sie müssen in einer edlen, aber deutlichen Sprache geschrieben seyn; sie müssen genau den Kräften und Vorkenntnissen einer gewissen bestimmt gedachten Periode des jugendlichen Alters anpassen, und die Kräfte der Jugend in ein lebhaftes Spiel versetzen, das sie zugleich vor Vielwisserei, und vor blindem Nachbeten auf Auctorität bewahrt.

wahrt. (*Weisse, Campe, Rochow, Salzmann, Glatz, Engelhardt etc.*).

- 6) *Volkschriften* sollen dem größern Theile des erwachsenen Menschengeschlechts, dem gemeinen Manne, richtige Begriffe über die wichtigsten Angelegenheiten des häuslichen und bürgerlichen Lebens, über Gegenstände der Natur und der moralischen Welt, über Erfindungen und Bequemlichkeiten, über Verbesserungen ihrer Lage u. f. w. mittheilen, dadurch die Vorurtheile und den herrschenden Aberglauben erschüttern, und mit Sorgfalt und Vorsicht die allmähliche Aufklärung eines so großen Theils der Menschheit bewirken. (*R. Z. Becker, Salzmann, Schlex, Steinbeck etc.*)

74.

e) *Der dialectisch - kritisirende Lehrstyl.*

Um zu prüfen, ob das Gesetz der Form auch in den verschiedenartigen stylistischen Darstellungen festgehalten, und die Form mit dem Stoffe in der Darstellung identisch sey, muß es eine stylistische, und zwar dem Lehrstyle zugehörende, Form geben, welche den *Maassstab für die Beurtheilung aller stylistischen Producte in Hinsicht auf das Gesetz der Form* in sich enthält. Der dialectisch - kritisirende Lehrstyl zerfällt daher in *Dialectik* und *Kritik*. Die *erstere* betrifft zunächst die Prüfung des vermit-

M telst

telst der Form erscheinenden Stoffes; die zweite beschäftigt sich mit der Beurtheilung der Form, als einer *stylistischen Totalität*. — Die Dialectik (die Kunst, den Schein von der Wahrheit, durch Anwendung logischer Principien, zu erkennen) entwickelt also die formelle Wahrheit der in der *stylistischen Form* verbundenen Sätze, trennt die Scheingründe von den wahren, und begründet das sichere Urtheil über den *wissenschaftlichen Gehalt* eines *stylistischen Products*. Die Kritik hingegen bestimmt, in *stylistischer Hinsicht*, ob die Form mit dem Stoffe identisch, und also die anpassendste unter allen möglichen sey; welche von den drei Schreibarten gewählt, und wie dieselbe im Detail der Darstellung gehalten worden sey; und endlich, ob die Form an sich eine *stylistische Totalität* ausmache. Zu dem dialectisch-kritisirenden Lehrstyle gehören aber:

1) Die *Disputation*, oder die mündliche Beurtheilung und Prüfung eines *stylistischen Products* nach Stoff und Form gegen den anwesenden Urheber desselben. Kenntnisse, Gewandtheit im Ausdrucke, logische Fertigkeit und Humanität im Tone müssen sie leiten.

2) Die *schriftliche Prüfung* besteht in der Beurtheilung einer aufgegebenen Bearbeitung wissenschaftlicher Gegenstände in Hinsicht auf Stoff und Form. Sie hat Vorzüge vor der mündlichen.

- 3) Die *Recension*, die, als vollendetes stylistisches Product, theils den Inhalt einer Schrift genau referiren, theils den Geist und die Tendenz derselben bestimmt charakterisiren, theils den wissenschaftlichen Gehalt derselben mit umschliessender Sachkenntniß und Unpartheilichkeit würdigen, und den Styl derselben nach dem Gesetze der Form (versteht sich, selbst in einem gebildeten Style) beurtheilen soll. (*Greilings vorläufige Gedanken zu einer Theorie der Recensionen*, in *Fichte und Niethammers phil. Journ.* 1797, St. 6 S. 119ff.)

IV.

P o ë t i k.

75.

Begriff derselben.

Die Poetik ist schöne Kunst, weil alle ihre Formen durch freie productive Kraft des menschlichen Geistes hervorgebracht werden, und in diesen Formen die subjective Unendlichkeit der menschlichen Gefühle (das Idealische in denselben) vermittelt einer vollendeten ästhetischen Totalität versinnlicht wird.

Das Gefühlsvermögen ist ein ursprüngliches Vermögen des menschlichen Geistes, das von dem Vorstellungs- und Begehrungsvermögen wesentlich verschieden ist. Allen diesen
drei

drei Vermögen schwebt das Absolute, das Unendliche vor, das die Vernunft durch freie Kraft als Idee producirt, und die Phantasie unter der Totalität der Ideale versinnlicht. Die freie Beziehung unfreier subjectiven Gefühle auf das in dem Ideale vorschwebende Absolute ist die *dichterische Begeisterung*. Verbindet sich mit dieser Begeisterung die Thätigkeit der productiven Phantasie; so entstehen die idealischen Formen der Poësie, in denen der Dichter das objectivirte Subjective, die Unendlichkeit seiner Gefühle, als unendlich (idealisch) wieder erkennt, und denen als Formen *ästhetische Totalität* zukommt. — Die *Sprache der Poësie* ist also die eigenthümliche Bezeichnung unfreier Gefühle durch Worte, in deren hohen Versinnlichung der Charakter ihres Ursprungs aus dem tief bewegten Gefühlsvermögen nicht verkannt werden kann, obgleich das Gefühl, wenn es durch Worte in der Sprache dargestellt, und zur Totalität einer vollendeten poëtischen Form erhoben werden soll, erst *durch das Medium der Vorstellung* in Darstellung übergehen kann. — Wenn denn die Rhetorik das Unendliche, nach welchem das Begehrungsvermögen *strebt*, und das es im Ideale berühren (nicht erreichen) will, in endlichen freien Formen darstellt; so versinnlicht die Poësie das Unendliche, inwiefern es in der Unermesslichkeit der subjectiven Gefühle sich ankündigt, in endlichen freien Formen, die in ihrer objectiven Vollendung den Wiederschein des subjectiv gefühlten Idealischen enthalten. — Die poëtische Form stehet, als ästhetische Totalität, unter dem Gesetze der Form,

Form, unter der innigsten Harmonie zwischen Korrektheit und Schönheit. Beide müssen die Totalität der Form constituiren, so daß beide in der Form nicht unterschieden werden können, sondern sich *in der Anschauung als Eins* dem Gefühle ankündigen. — Dadurch unterscheidet sich denn der *Organismus* einer vollendeten *poëtischen* Form ganz von dem Organismus eines vollendeten *Products* der *Prosa*, in welchem das Gesetz der Form nur auf die Totalität der Darstellung *von Begriffen* (nicht aber von Gefühlen, wie in der Poësie — oder von Trieben, wie in der Sprache der Beredsamkeit —) angewandt wird. Wenn überall bei dem Prosaiker das Individuum hervorschimert; so verklärt sich in der Poësie die Individualität zur reinsten und freiesten Repräsentation der *vollendeten Menschheit*. Die *reine Menschheit* in der Unendlichkeit ihrer Gefühle versinnlicht der Dichter, und seine Begeisterung hebt ihn über die Schranken des Individuellen, und stellt ihn in den Mittelpunkt seines ganzen Geschlechts. Zu *diesem* spricht er; in dem Charakter und in dem Namen *desselben* schildert er; so wie er fühlt, sollen und können *alle* fühlen, denn in allen ist die *Tendenz zum Unendlichen* begründet, und in allen das Bestreben, das Idealische zu realisiren, und wenn dies unmöglich ist, dasselbe wenigstens in unendlichen Gefühlen aufzufassen, und diese unendlichen Gefühle in der Totalität einer vollendeten Form darzustellen.

Ob nun gleich der *Stoff*, als solcher, nie vor das Forum der Form gehört; so hängt doch

doch von demselben die Richtung des Gefühls auf das Idealische, mithin auch die daraus entstandene Totalität, die frei producirt poëtische Form, ab. Aus diesem Princip, das in der Subjectivität des Gefühlsvermögens selbst seinen Grund hat, geht die Klassifikation der einzelnen poëtischen Formen hervor:

- 1) Die lyrische Form enthält die idealisirte Darstellung bestimmter subjectiver Gefühle in der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form;
- 2) die historische Form enthält die idealisirte Darstellung von Facten unter einer vollendeten ästhetischen Form;
- 3) die didactische Form enthält die idealisirte Darstellung von Begriffen, mit denen bestimmte Gefühle vergesellschaftet sind, in der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form;
- 4) die gemischten Formen endlich sind aus dem Charakter zweier, oder aller dreier der aufgeführten Formen zusammengesetzt und vereinigt in der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form.

(Schillers kl. prof. Schriften, Th. 4, S. 273 ff. — Fr. Schlegel, über das Studium der griechischen Poësie, in f. Schrift: die Griechen und Römer, Th. 1, S. 1 ff. Neustrel. 1797. — Heydenreich, Syst. der Aesth. Th. 1, S. 249 ff. und im kurzgef. Handwört. S. 309 ff. so wie in den Originalideen, Th.

Th. 3, S. 151 ff. — Engel, *Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten*, Th. 1, Berl. 1785, N. A. 1804. — Klopstock, *Fragmente über Sprache und Dichtkunst*, Hamb. 1779. — Pörschke, *Ged. über d. Ph. des Sch.* Th. 2, S. 10 ff. — J. G. J. Hermann, *Disp. de differentia prosae et poëticae orationis*, Lips. 1803. — Humboldt, *ästhetische Versuche*, Th. 1, S. 20 ff. — Ortman, *Umfang der heutigen Poësie*, 1 T. Sulzb. 1795. — J. Lorey, *Theorie der Dichtkunst*, Tüb. 1801. — Clodius, *Entwurf einer systemat. Poëtik*, Leipz. 1804. — Die vollständige Literatur der Poëtik vergleiche man in meiner *Sprachkunde*, S. 258 ff.)

76.

a) *Die lyrische Form.*

Der Charakter der lyrischen Form ist *idealisirte Darstellung* (nicht Erregung) *bestimmter subjectiver Gefühle in der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form*. In der Einheit dieser Form muß die Darstellung des Objects und die Darstellung der Individualität des Dichters unzertrennlich verbunden seyn, so daß man die Form selbst vernichten müßte, wenn man die dargestellte, objective Totalität von der in derselben ausgedrückten Subjectivität des Dichters trennen wollte. Für die Anschauung sind deshalb die Objectivität des dargestellten Gegenstandes, und das subjective Gefühl des Dichters Eins. Doch bestimmt der verschiedenartige Ausdruck des angeregten subjectiven Gefühls und der Grad der Stärke und des Schwunges def-

desselben den verschiedenartigen Charakter der einzelnen lyrischen Formen, zu welchen 1) das *Lied*, 2) die *Cantate*, 3) die *Elegie*, 4) die *Heroide*, 5) die *Ode*, 6) die *Hymne*, 7) die *Dithyrambe*, 8) das *Sonnet* gehört.

(Die *Literatur* der lyrischen Poësie in meiner *Sprachkunde* S. 642 ff.)

77.

1) *Das Lied.*

Der Charakter des Liedes beruht auf der Darstellung nur *Eines* bestimmten Gefühls in der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form. Der Ton des Liedes ist der Ton *reiner Freude*, der aus der subjectiven Stimmung des Gefühls hervorgehet, welches durch die Betrachtung eines Gutes angeregt wird, nach dem man sich sehnt, oder das man besitzt, oder das der Phantasie überhaupt vorschwebt. Das Gefühl steht im Liede *mit sich selbst im Ebenmaasse*; dadurch unterscheidet sich das Lied *von der Ode*, die das Unendliche bei starker Vergegenwärtigung der Schranken der Endlichkeit darstellt. Zugleich ist das Lied dadurch *von der Elegie* verschieden, daß der in demselben herrschende *Ton der Freude* nicht durch die Beimischung einer hervorstechenden Wehmuth verdunkelt wird. — Man theilt das Lied in das *geistliche* und *profane* ein. Das *geistliche* Lied ist ein Gebet an Gott, und die Darstellung der er-

erhabenen Rührung, die uns bei der Betrachtung der Allvollkommenheit Gottes, seiner Allheiligkeit und Allseligkeit, und bei der Vergegenwärtigung seiner Verhältnisse zu uns und unserer Verhältnisse zu ihm während der ganzen Dauer unserer gegenwärtigen und künftigen Existenz, ergreift. Es kann daher der Ausdruck der bestimmten Gefühle des Dankes, der Bewunderung, der Vergegenwärtigung unserer Pflichten, der Reue über unsere Verirrungen, und unserer Hoffnungen für Gegenwart und Zukunft seyn. — Das *profane* Lied ist die Darstellung eines bestimmten, durch die Vorgänge des Lebens angeregten, Gefühls. Es heißt *anakreontisches* Gedicht, sobald es die Freuden der Liebe und des Weins sinnlich vollkommen darstellt; es heißt *Volkslied*, wenn bei der Darstellung des bestimmten Gefühls sich die glückliche Wahl des Stoffes, mit der höchsten Simplicität der Behandlung desselben vereinigt. Für die Kultivirung der verschiedenen Volksklassen kann das Volkslied sehr wohlthätig wirken.

(Ueber das Lied überhaupt hat sich Heydenreich, *Syst. der Aesth. Th. 1, S. 343 ff.* geistvoll erklärt. — Ueber das Volkslied vergl. man Schillers *kl. prof. Schriften, Th. 4, S. 199 ff.* — Früzeitig schon ward unter den Teutschen das Lied von den *Minnesängern*, in der Folge von *Luther*, dann von den *schlesischen Dichtern*, und im achtzehnten Jahrhunderte von *Haller, Hagedorn, Schlegel, Gellert, J. A. Cramer, Zachariä, Kronegk, Uz, Klopstock, Lessing, Kleist, Gleim, Weisse, Ramler, Karschin, Pfeffel, Blum, Götz, Münter, J. G. Jacobi, Lavater, Gotter, Bür-*

Bürger, Voss, Hölty, den Stolbergen, Kretschmann, Claudius, Schubert, Göcking, Göthe, Schiller, Alxinger, Blumauer, Overbeck, Kar. Rudolphi, Soph. Albrecht, Kl. Schmidt, Herder, Kofegarten, Matthison, Salis, Fr. Brunn, Heydenreich, Langbein, Manso, Brinkmann (Selmar), Stäudlin, Thümmel, Halem, Conz, Neubeck, A. W. Schlegel, Mahlmann, Soph. Mereau, Tiedge, Arndt, Lindenmeyer, Lappe, Schreiber, A. Kuhn u. a. angebaut).

78.

2) *Die Cantate.*

Die Cantate muß als *Untergattung des Liedes* aufgestellt werden, da ihr, als Kunstwerk, kein eigenthümlicher Charakter zukommt. Weil sie Gefühle darstellt, gehört sie zur *lyrischen Form*; aber ihre Eigenthümlichkeit ist keine innere, sondern eine *äußere*, und beruht auf *ibrer Bestimmung für die musikalische Darstellung*. Die Cantate ist daher ein Product der lyrischen Poësie, dessen Inhalt der musikalischen Darstelluug fähig, und auf diese Darstellung in der Anlegung und Durchführung des Ganzen berechnet ist. Dem Tone nach, der in ihr herrscht, gehört sie zwar zunächst dem Liede an, aber sie kann sich auch der Ode und Hymne nähern; nur müssen ihre einzelnen Theile Ein Ganzes bilden, dessen Vollendung auf der richtigen Haltung, Zeichnung und Durchführung des angeregten innern Gefühls beruht.

Da

Da die Cantate zunächst, ihrer äufsern Gestalt und Erscheinung nach, auf die musikalische Darstellung berechnet, und nur durch diese erst als Kunstwerk vollendet ist; so muß der Dichter dem Komponisten *vorarbeiten*, und bei der Wahl des Stoffes, des Sylbenmaafes und Metrums, ja selbst in Chören und Arien, bei dem Gebrauche der einzelnen Vokale, den Komponisten nie aus dem Auge verlieren. Deshalb sollten Dichter und Komponist sich auf halbem Wege begegnen; der Dichter nämlich sollte Musik verstehen, und der Komponist der dichterischen Begeisterung folgen. — Wie beim Liede, kann man die Cantaten in *religiöse* und *profane* eintheilen; die ersten sind entweder überhaupt zur Feier der Gröfse Gottes und seines Verhältnisses gegen die Menschen, oder zur Darstellung und Verinnlichung gewisser Thatfachen und Lehren einer positiven Religion bestimmt; die zweiten aber feiern irgend einen Gegenstand des wirklichen Lebens, der Kunst, und der bürgerlichen Verhältnisse etc. (Geburtstagskantaten etc.). Beide können *dramatisch* von dem Dichter angelegt seyn, obgleich die dichterische Begeisterung dadurch keinen höhern Schwung erhält.

Die äufsern Form der Cantate beruht auf der Abwechslung des *Recitativs*, der *Arien* (wohin auch *Duett*, *Terzett* etc. gehören) und des *Chors*. Das *Recitativ* hat die Bestimmung, die darzustellenden Gefühle zu veranlassen und vorzubereiten, und überhaupt die Stimmung anzukündigen, in welche das Kunstwerk versetzen soll.

fol. In der *Arie* darf nur *Ein* bestimmtes Gefühl dargestellt werden, dessen Ausdruck sorgfältig in der musikalischen Begleitung gehalten seyn muß. Der *Chor* endlich concentrirt das *Gesamtgefühl*, das durch die Cantate, oder durch die einzelnen Theile derselben veranlaßt worden ist, und ist der Repräsentant der innern Stimmung der ganzen Gemeinde oder Versammlung.

Eschenburg, Theorie und Lit. der sch. Wiss.

S. 205 ff. folgt größtentheils *Krause*,
von der *musikalischen Poësie*, Berlin

1752. — *Herder, Adraslea*, St. 6, S.

324 ff. — *Fr. Rochlitz* in der *musikal.*

Zeit. 1803, St. 8. — Unter den Teut-

schen haben gute Cantaten geschrieben:

Ramler (Tod Jesu; die Auferstehung und

Himmelfahrt; die Hirten bei der Krip-

pe zu Bethlehem); *Niemeyer* (Lazarus;

Thirza; Abraham auf Moria); *Patzke*

(Tod Abels; Davids Sieg im Eichthale,

Saul); *Schiebeler*; *Zachariä*; *Meissner*

(Lob der Musik); *Jacobi*; *Gerstenberg*;

Münter etc.

79.

3) Die Elegie.

Der Charakter der Elegie beruht auf der Darstellung eines *gemischten* Gefühls, doch so, daß das Gefühl der Lust das Gefühl der Un-

lust

lust überwiegt. Dieses Gefühl zeigt sich in dem *Tone der Wehmuth*, die das Gemüth erfüllt, wenn es sich ein Gut vergegenwärtigt, dessen Besitz und Genuß entweder verloren gegangen, oder nicht erreichbar ist. Hier schmilzt das Gefühl der Unlust über den Verlust oder Nichtbesitz des Gutes mit dem Gefühle der Lust bei dem Gedanken an den ehemaligen, oder im Ideale vorschwebenden Besitz und Genuß des Guten so in Eins zusammen, daß zuletzt das Gefühl der Lust das Gefühl der Unlust überwiegt, und in jenes schwärmerische Entzücken übergeht, welches den Dichter bei der Darstellung der Elegie erfüllt. In dieser Darstellung ist daher das Gut selbst unter einer *idealistischen* Umgebung gezeichnet; es erscheint, seiner Vollkommenheit und Befeligung wegen, als ein von dem Gefühle nicht abzuweisendes Object, und unter einer Versinnlichung, welche gleich frei über den Kreis der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, in Hinsicht auf den Besitz, und Genuß dieses Gutes, gebietet. Je nachdem die Elegie entweder *Liebe*, oder *Freundschaft* oder *irdische Gegenstände*, oder *übersinnliche* (der Religion und sittlichen Ordnung der Dinge zugehörnde) *Objecte* schildert, wird sie auch bald mehr, bald weniger die Farbe der höhern Begeisterung an sich tragen. Sie wird die Wehmuth der geläuterten Empfindsamkeit schildern, die theils mit der Erinnerung der ehemaligen genossenen Seligkeit, theils mit der innigsten Hoffnung der Annäherung, aber der versagten völligen Erreichung, an dem idealisirten Gegenstände hängt; sie wird über die sub-

jecti-

jectiven Fehler, oder über die Nothwendigkeit des Schicksals trauern, wodurch der Besitz des Gutes verloren ging; sie wird aber auch durch die Kraft der Phantasie dem Gefühle der Lust zuletzt das Uebergewicht über das Gefühl der Unlust sichern, wo das Subjective mit dem Objectiven in der Darstellung sanft verschmilzt, und zwar keine bleibende, aber doch eine unaussprechlich süsse Stimmung im Gefühlsvermögen hervorbringt. — Der Zauber der Vergangenheit und Zukunft umschweben also die Elegie; nur die *Gegenwart* verliert jedesmal in ihr bei der Zusammenstellung mit Vergangenheit und Zukunft, und *darin* liegt der Grund der herrschenden Wehmuth. — Von dem *Liede* ist die Elegie dadurch verschieden, daß jenes durch reine Freude, diese durch eine Freude erzeugt wird, welche mit Traurigkeit zwar vergesellschaftet ist, sie aber überwieget. Von der *Ode* ist die Elegie nicht durch das dargestellte Object verschieden, (denn jedes Object der Elegie eignet sich auch zur Darstellung in der Ode, weil in der Ode, wie in der Elegie der Charakter eines *gemischten* Gefühls hindurchschimmert); wohl aber durch den Grad der Begeisterung und der Kraft der Darstellung, indem der Odendichter seine subjective Kraft an der Darstellung des Höchsten versucht, der Elegiker aber in der Dämmerung einer ermatteten Kraft dahinschwebt, die sich nicht zur Odenfülle empor-schwingt, und doch hinreicht, das Spiel der Phantasie an dem Objecte der Begeisterung zu erhalten, und der Darstellung des Objects durch

durch die subjective Begeisterung das Gepräge der idealischen Schönheit aufzudrücken.

Heydenreich, Syst. der Aesth. Th. 1, S. 348 ff.; und im kurzgefassten Handwört. Th. 1, S. 370 ff. — Schiller, über naive und sentimentalische Dichtung, in d. kl. prof. Schriften, Th. 2, S. 87 ff.

Die Teutschen haben treffliche Elegien von Klopstock, Hölty, Voss, Stolberg, Weisse, Göthe, Matthison, Gotter, Heydenreich, Kosgarten, Tiedge, Salis u. a.

80.

4) Die Heroide.

Die Heroide ist, ihrem Charakter nach, eine Untergattung der Elegie. Der Dichter spricht nicht in seiner Individualität in ihr, sondern er leiht die Innigkeit seiner Gefühle einer andern verstorbenen Person, die diese Gefühle in der Briefform einem abwesenden Individuum mittheilt. Der Schmerz der Liebe und der Trennung ist nicht das einzige Object, aber doch gewöhnlich der hervorstechende Zug in der Darstellung. Die Darstellung der Heroide, als eines ästhetischen Ganzen, wird unter denselben Bedingungen, wie die Elegie, vollendet, und trägt dasselbe Kolorit des Gefühls. So wie die Elegie, kann sich die Heroide bisweilen zur leidenschaftlichen Stärke erheben.

(Ovid

(*Ovid* ist der Schöpfer der Heroide, die ihren Namen dadurch erhielt, daß ausgezeichnete Individuen aus dem *heorischen* Zeitalter in ihr redend eingeführt werden. Der *äußern Form* nach gehört sie zur poetischen Epistel, aber nach ihrem Charakter zur lyrischen Poësie.

Die besten teutschen Heroiden schrieb *Wieland* (8 Briefe der Verstorbenen an hinterlassene Freunde; im zweiten Supplementbände zu *f. samtl. Werken*, S. 201 ff.). *Schiebeler* hat zwei Heroïden in *f. auserlesenen Gedichten* (Hamb. 1773), wozu *Eschenburg* ein Gegenstück lieferte).

81.

5) Die Ode.

Das Absolute kann von dem Menschen weder in der Erkenntniß, noch im Handeln erreicht werden; aber überall wird er auf dasselbe hingeführt, und in ihm liegt das Bestreben, sich demselben zu nähern, und dasselbe zu realisiren. Doch seine Kraft erliegt dem Versuche, das Unendliche zu verwirklichen, das nur vor seiner Phantasie unter der Totalität eines Bildes (als innere Anschauung) erscheint. Was dem handelnden Menschen nicht möglich ist, versucht die *Kunst*; sie wagt es, die *Ideale*, die sich nicht realisiren lassen, darzustellen, und hält die Sphäre der Endlichkeit an die Sphäre des Unendlichen. Die hohe Begeisterung nun, wo das Individuum das Unendliche, als Object, frei, nach der Unendlichkeit des subjectiven Gefühls, aller Begrenzungen der Endlichkeit

N

im-

ungeachtet, zu produciren, und unter einer vollendeten ästhetischen Form darzustellen versucht, ist in dem Schwunge *der Ode* ausgedrückt. Ein *gemischtes* Gefühl der Lust und Unlust trifft in dieser Begeisterung zusammen. Das vorschwebende *Unendliche*, welches die Phantasie frei unter einer idealischen Form darstellen und verfinnlichen will, erregt das Gefühl der Lust; das subjective Wahrnehmen der Grenzen *der Endlichkeit* mischt jenem erhabenen Gefühle Unlust bei. Ohne Aussicht auf den Genuß des dargestellten, unerreichbaren Gutes schwelgt die Phantasie in der Vollkommenheit der Form, und in der Darstellung selbst *überwiegt der Ton der Lust* weit den mit ihm vergesellschafteten Anklang des Gefühls der Unlust, und die Begeisterung wird vollendet in dem Momente des reinsten Entzückens über die *Realisirung des Ideals in der Darstellung*. — So steht der Odendichter höher, als je die Wirklichkeit sich erheben kann; so endigt sich in der Ode der Antagonismus der Freiheit und der Nothwendigkeit in dem Siege des Idealischen, und so producirt die vollendete subjective Begeisterung die Totalität eines Objects, das sie vernichten müßte, wenn sie die reine Subjectivität des producirenden Dichters davon trennen wollte. Die Ode enthält also den freisten und kühnsten Flug des Dichters zum Unendlichen, und die Objectivirung des Unendlichen, in Angemessenheit zu den höchsten Idealen des Menschen, durch freie subjective Begeisterung.

Pörschke, Gedanken über die Phil. des Schönen, Th. 2, S. 51. — Unter den Teutschen haben die Ode angebaut: Haller, Hagedorn, J. A. Cramer, Uz, Cronegk, Kleist, J. G. Jacobi, Zachariä, Karschin, Wieland, Ramler, Blum; Klopstock, Wilamow, Lavater; Denis, Niemeyer; die Stolberge, Voss, Kosgarten, Neubeck, Brinkmann (Selmar), Conz, Herder, Matthison, Heydenreich, Baggesen etc.

82.

6) *Die Hymne.*

Die *Hymne* hat keinen eigenthümlichen, von der Ode verschiedenen, Charakter, sondern ist eine *Untergattung der Ode*, nur mit der Darstellung eines bestimmten Objects. Das Unendliche nämlich, das sie aus der Unermesslichkeit subjectiver Gefühle entwickelt, und zur Objectivität erhebt, ist *Gott, oder ein als Gottheit personificirtes* (allegorisches) *Wesen*. Bei der Darstellung dieses bestimmten Objects, in dessen Unendlichkeit die poetische Begeisterung untergeht, wird der Dichter, wie bei der Ode, nur durch die Grenzen der Endlichkeit, an dem höhern Schwunge gehindert; und nur die objectivirte Allheiligkeit und Allfeligkeit des Ewigen kann, in der höchsten Glut der dichterischen Begeisterung, der Hymne ein stärkeres Kolorit mittheilen, als der Ode, ob es gleich an sich (wenigstens nach den vorliegenden Mu-

stern) kein wesentliches Bedingniss der Hymne ist, noch höher, als die Ode, sich zu erheben. Das Unerreichbare, das kein Gedanke ergründet und kein Gefühl ermisst, wird in beiden, in der Ode und in der Hymne, im Ideale dargestellt; deshalb kann auch nur die freie productive Kraft des Dichters in der Objectivirung des subjectiv gefühlten Unendlichen, nicht aber das dargestellte Object, der Maasstab für die Höhe des Schwunges der Darstellung seyn.

Pörschke, Ged. über die Phil. des Sch. Th. 2, S. 52. — Heydenreich, im kurzgefassten Handwört. Th. 1, S. 611. — Bendavids Geschmackslehre, S. 344. — Es ist irrig, wenn einige Theoretiker, z. B. Heusinger, behaupten: die Ode verhalte sich zur Hymne, wie das Starke zum Stärksten.

Die Hymne ist von den Teutschen noch nicht so vollkommen, wie die Ode angebaut, obgleich viele Oden hieher gehören, und die Grenzen in der Praxis zwischen beiden nicht so genau gezogen werden können, wie in der Theorie. — *J. A. Cramer, Klopstock, Wieland, Stolberg, Lavater, Herder, Kretschmann etc.*

Die Hymne ist griechischen Ursprungs, und bezeichnete einen Lobgesang auf eine Gottheit, der, vorzüglich bei Opferfesten, mit Instrumentalbegleitung vorgetragen wurde.

7) *Die Dithyrambe.*

Die Dithyrambe, ebenfalls griechischen Ursprungs, ist eine *specielle* Hymne, nämlich eine Hymne mit dem *bestimmten Objecte* des *Bacchus* als Gottheit. Sie ist der Ausbruch einer *trunkenen* Begeisterung, und ward bei den Griechen zu einem gesetz- und regellosen Tanze gefungen. Soll sie noch unter den ästhetischen Gesetzen stehen; so darf sie zwar die Formen eines bestimmten Metrums überschreiten; und sich mit Willkühr, und selbst ohne innere nothwendige Folge der dargestellten Gefühle bewegen; aber sie darf weder gegen die Correctheit, noch gegen die Schönheit absichtlich verstoßen, und muß selbst in der freiesten Bewegung die Spuren einer allgemeinen ästhetischen Einheit in sich erkennen lassen.

(Von den Griechen haben sich keine Dithyramben erhalten. — Unter den Teutschen haben *Willamow*, *Voss*, *Schiller* Dithyramben geschrieben. Ueber die Theorie derselben vergleiche man *Pörschke*, *Ged. über die Phil. des Sch. Th.* 2, S. 53. — *Kurzgefasstes Handwört. Th. 1*, S. 326 ff. und *C. Schreiber im Freimüthigen*, 1804 St. 39 und 40.

3) *Das Sonnet.*

Da das Sonnet *Ein* und zwar ein *bestimmtes* Gefühl darstellt; so gehört es, seinem Character nach, zur *lyrischen* Form der Poësie. Je kleiner und auf einen bestimmten Mechanismus eingeschränkt die äußere Form des Sonnets ist; desto vollendeter muß die Darstellung, als Kunstwerk, selbst seyn. Die Objectivirung der innigsten reinsten subjectiven Liebe, unter der bald sanftern, bald stärkern Schattirung des Ausdrucks, ist der ursprüngliche und eigentliche Charakter des Sonnets. — Der Mechanismus der äußern Form des Sonnets besteht in *vierzehn* gleich langen Versen, wovon die ersten acht in zwei vierzeilige Strophen, die letzten sechs in zwei dreizeilige Strophen eingetheilt sind. In den ersten zwei Strophen wechseln nur zwei Reime, und vier männliche mit vier weiblichen Endsyblen ab. In den sechs folgenden Zeilen gehören wieder drei Zeilen männlichen Reimen, und drei Zeilen weiblichen Reimen an. — Der neuere Versuch, Sonnets mit *blos weiblichen* Endsyblen zu dichten, scheint der Form zu viel Monotonie zu geben.

(Das Sonnet ist *italienischen* Ursprungs, und an sich keine eigenthümliche und neue poëtische Form, sobald man von dem äußern Mechanismus den Form abstrahirt. — Unter den alten teutschen Dichtern schrieben *Weckherlin*, *Opitz*, *Flemming* etc. Sonnete; *Westermann* lebte

lebte sie 1765 wieder. Dann Schiebeler, Schmitt, Bürger, A. W. Schlegel, Neubeck und andere.)

(Minder wichtig sind folgende, in der gegenwärtigen deutschen Poesie beinahe ganz veraltete, Formen, welche nicht als eigentliche Untergattungen der lyrischen Formen, sondern als leichte Spiele des Witzes und des Gefühls, auf eine bestimmten Zahl von Zeilen eingeschränkt, ein momentanes Interesse bei guter Haltung erregen können.

1) Das *Rondeau* besteht gewöhnlich, der äußern Form nach, aus dreizehn Zeilen, wovon die neunte und dreizehnte das erste Wort, oder die Hälfte des ersten Verses, das sogenannte *Refrain*, wiederholen. Es wechseln in derselben nur zweierlei Reime, und zwar ein männlicher mit einem weiblichen, ab, wovon der eine in fünf, der andere in acht Zeilen vorkommt. (Götz)

2) Das *Triolet* ist eine kürzere Art des *Rondeau*, und blos auf acht Zeilen eingeschränkt, wovon nach der dritten Zeile die erste, und nach der sechsten die erste und die zweite Zeile wiederholet werden. (Hagedorn)

3) Das *Madrigal* athmet zarte und sanfte Gefühle, und wird in Versen von ungleicher Länge, und in einer möglich kleinen Form dargestellt. (Hagedorn, Götz).

b) *Die historische Form.*

Der Charakter der historischen Form beruht auf der idealisirten Darstellung von Facten unter einer vollendeten ästhetischen Form. — Die Sphäre der Vergangenheit und Gegenwart, mit allen Naturbegebenheiten und mit allen Erscheinungen der Freiheit im Reiche moralischer Kräfte — so wie die ganze Sphäre des Möglichen, welche der Dichter nach der Analogie des Wirklichen, mithin nach dem Gesetze der Wahrscheinlichkeit gestaltet, gehört in das Gebiet der historischen Form der Poësie unter der Bedingung: dass der idealisirte Stoff den Dichter so begeistere, dass er ihn zur Einheit einer ästhetischen Form erheben könne.

Hier ist die Grenzlinie zwischen dem historischen profaischen Style und der historischen Form der Poësie. Der erste kennt kein höheres Gesetz, als das Gesetz der Wahrheit; die letztere steht blos unter dem Gesetze der Wahrscheinlichkeit, oder unter der poëtischen Wahrheit, auf welche sich alle ästhetische Wirkung gründet. Da nämlich die poëtische Wahrheit nicht darin besteht, dass etwas wirklich geschehen ist, sondern darin, dass etwas geschehen könnte, also in der innern Möglichkeit der Sache; so muss auch die ästhetische Kraft in der vorgestellten Möglichkeit liegen. Selbst die wirklichen Begebenheiten, welche der Dichter darstellt, gestaltet er nur nach diesem Gesetze der Mög-

Möglichkeit; denn die subjective Kraft des Dichters zeigt sich in einer producirtten idealischen Objectivität, für die blos in den Begrenzungen des Idealischen selbst (in der Begrenzung des Unendlichen durch das Endliche) die Grenze der poëtischen Begeisterung gezogen werden kann. Der historische Dichter darf sogar abwärts die Sphäre der unbelebten und thierischen Organisationen, und aufwärts die Sphäre übersinnlicher Wesen mit der Sphäre der Menschheit in Wechselwirkung bringen, da das *Wunderbare* und *Unbegreifliche* noch immer innerhalb des Gebietes der Möglichkeit liegt. Er kennt kein anderes Gesetz, als dafs er durch idealische Objectivirung des Stoffes, durch seine subjective poëtische Kraft denselben zu einer vollendeten Anschauung, zur *Totalität eines Bildes* erhebe, das einer Welt angehört, die zwar nach der Analogie der wirklichen gebildet, aber ihren Gestalten und ihrem ganzen Umrisse nach, weit über dieselbe erhaben, und nur durch den nothwendigen Zusammenhang der höchsten Ideale des Menschen unter sich nothwendig verbunden ist. Für die Darstellung dieser Welt ist es gleich, ob der Stoff der Darstellung aus wirklichen Factis entlehnt, oder erdichtet ist; denn selbst über die wirklichen Facta gebietet der Dichter mit der unbedingten Freiheit der poëtischen Begeisterung, und er gestaltet sie so, und bringt sie in einen solchen Zusammenhang, wie es die poëtische Haltung seiner idealischen Formen verlangt.

Nicht

Nicht also daraus, ob der Stoff der historischen Darstellung entlehnt oder frei producirt ist, ergibt sich das Princip für die Eintheilung der einzelnen Formen der historischen Poësie; wohl aber daraus, ob die Subjectivität des Dichters aus der objectiven Form, d. i. aus der Totalität der ästhetischen vollendeten Form hervorschimmere, — oder ob der Dichter die in der objectiven Form idealisirt erscheinenden, und zur Totalität Einer Handlung verbundenen Individuen so selbstthätig in der Form erscheinen läßt, daß die Spuren seiner Subjectivität in dieser Form nicht erkannt werden, sondern, nach dem Gesetze der poëtischen Wahrheit, die Verkettung und der Zusammenhang des ästhetischen Ganzen von der freien Selbstthätigkeit der handelnden Person selbst abzuhängen scheint. Daraus bildet sich die Haupteintheilung in die *historische Poësie im engeren Sinne*, und in die *dramatische*. Beide haben das gemein, daß sie vollendete ästhetische Formen aufstellen, in welchen die subjective Kraft des Dichters ein einzelnes Factum, oder eine Reihe von Begebenheiten und Individuen zu dem innern nothwendigen Zusammenhange der poëtischen Wahrheit verknüpft. Dadurch wird die Subsumtion der *dramatischen Poësie* unter die *historische Form*, und die Trennung derselben von der lyrischen und didactischen entschieden; die Differenz der historischen Poësie im engeren Sinne und der dramatischen ist aber eben so bestimmt bereits angegeben.

Zur *historischen Form im engeren Sinne* gehören: 1) die *Fabel*; 2) die *poëtische Beschreibung*; 3) die *poëtische Erzählung*; 4) das *Heldengedicht* (Epopöe); 5) die *Romanze* (oder *Ballade*); 6) die *Legende*; 7) der *Roman*.

Zur *dramatischen Form* gehören: 1) das *Trauerspiel*; 2) das *Lustspiel*; 3) das *Schauspiel*; 4) das *Singspiel*. Dieses zerfällt wieder α) in das *Melodrama*; β) in die *Operette*, und γ) in die *Oper*.

Schillers *kleine prof. Schriften*, Th. 3, S. 364 ff. — Engels *Theorie der Dichtungsarten*, S. 131 ff.

86.

α) *Historische Form im engeren Sinne*.

1) *Die Fabel*.

Der Charakter der *Fabel* beruht auf der Darstellung menschlicher Handlungen in einer der menschlichen Thätigkeit analogen Sphäre, unter der Einheit einer vollendeten ästhetischen Form. Die eigentliche der menschlichen Thätigkeit analoge Sphäre ist der Kreis der Thierwelt, weshalb auch die sogenannte äsopische Fabel ausschliessend den Namen der Fabel verdient. Der Mensch soll die Thätigkeiten seiner Freiheit unter der Analogie der Wirkungen des Instinkts wieder erkennen; der höhere Organismus des
gei-

geistigen Lebens soll im Widerscheine der extensiven Aeufserung des *thierischen* Organismus vor ihm stehen, und er sich selbst nach seinen Fehlern und Mängeln in einem Spiegel erblicken, wo er, hinter der Hülle der Dichtung, sein eignes Bild in dem fremden wieder erkennt (*mutato nomine de te fabula narratur*). Sobald in der Fabel an die Stelle der Thiere *Menschen*, oder Gegenstände der *leblosen Natur* treten, wird die Illusion vernichtet, welche aus der Verwechslung jener beiden Sphären hervorgehet, und damit zugleich der Charakter der Fabel selbst aufgehoben. Die Versinnlichung, welche der Fabel, als Kunstwerk, zukommt, beruht aber zunächst darauf, *dass der Charakter der handelnden Thiere bereits bekannt ist*, wodurch die Anschaulichkeit bestimmter und freier wird. Daraus folgt:

a) dass die Fabel nicht blos *Klugheitslehren*, sondern auch *sittliche Mängel* versinnlichen soll. Es würde die Sphäre der Fabel sehr verengen heissen, wenn sie blos auf die Darstellung von Klugheitsregeln eingeschränkt wäre, wie einige Theoretiker wollen, da doch theils viele, und zwar die trefflichsten Fabeln, eine *sittliche Tendenz* haben, theils die Analogie zwischen der Sphäre der Freiheit und der Sphäre des Instinkts eben so auf sittliche Vorschriften als auf Maximen der Klugheit hinführt. Ja der Mensch muss sich in sittlicher Hinsicht durch die Analogie der Sphäre des Instinkts um so mehr beschämt fühlen, je mehr das Thier, durch den Instinkt geleitet, sicherer zu handeln und höher zu

zu stehen scheint, als der Mensch, der dem Gesetze der Freiheit zu folgen berufen ist. — Uebrigens kann nichts wirkfamer seyn, den Menschen von seinen Verirrungen zurück und zur Selbstkenntniß zu bringen, als wenn er sich selbst im fremden Bilde nach seiner wahren Gestalt erblickt, und er der ästhetischen Hülle, unter welcher seine Mängel geahndet werden, seinen Beifall nicht versagen kann.

b) Die Fabel muß ferner, als ästhetisches Kunstwerk, *Einheit der Form* haben, und diese Form muß *um ihrer selbst willen*, auch abgesehen von dem dargestellten Factum, das sie verhüllt, *gefallen*. Die Fabel muß daher die höchste Lebendigkeit und Anschaulichkeit der verhüllten Wahrheit bewirken; denn eben darin, daß sie *Hülle, Gegenbild* ist, besteht ihr *poëtischer* oder *ästhetischer* Gehalt, weil die unverhüllte Wahrheit des *poëtischen* Charakters nicht bedarf. Das also, was die Fabel zur Fabel macht, die Versinnlichung des Factums oder der Wahrheit unter einer zur Einheit der Form vollendeten Hülle, bestimmt ihren poëtischen Werth.

c) Die Fabel gehört, als Kunstwerk, zur *historischen* Form, weil sie *auf Handlung* beruht, und selbst jede Wahrheit, die sie versinnlichen soll, unter der Hülle eines dargestellten *Factum* erscheinen muß.

(Bei der Bestimmung des ästhetischen Charakters der Fabel kommt es nicht auf ihren Ursprung an;

an; denn allerdings scheint sie aus Beobachtung der Thierwelt hervorgegangen zu seyn, die dem menschlichen Geschlechte in dem Kindheitsalter seiner Kultur so nahe lag, und dem Kinde noch itzt so nahe liegt, woraus sich die starke Wirkung der Fabel auf die Kinder erklären läßt. Die Fabel ist eine der ältesten Hüllen der Moral, und die *Parabel* von derselben nicht wesentlich verschieden. — Eben so wenig kann man deshalb, weil viele Fabeln nichts weniger, als Werke schöner Kunst sind, die Fabel selbst aus dem Gebiete schöner Kunst verstoßen.

Am originellsten haben die Theorie der Fabel entwickelt: *Lessing*, vom Wesen der Fabel, in f. samtl. Schriften, Th. 18, S. 129 ff. — *Herder*, über Bild, Dichtung und Fabel, in f. zerstr. Blättern, Th. 3, S. 87 ff., und in d. *Adraстеа*, St. 3, S. 87 ff. — *Heydenreich*, Syst. der Aesth. Th. 1, S. 355 ff., der aber in der Fabel nur die Darstellung einer Klugheitslehre annimmt. — Man vergl. über die Literatur meine *Sprachkunde*, S. 670 ff.

Ausgezeichnet haben sich unter den Teutschen in der Fabel: *Lichtwer*, *Lessing*, *Gellert*, *J. A. Schlegel*, *Zacharia*, *Gleim*, *Michaëlis*, *Willamow*, (der dialogisirte Fabeln schrieb), *Pfeffel*, *Voss*, *Meissner*, *Burmann*, *Claudius*, *Müchler*, *Tiedge*, v. *Nicolay*, *Langbein* etc.)

87.

2) Die poëtische Beschreibung (das Naturgemälde).

Der Charakter der poëtischen Beschreibung beruht auf der in der Totalität einer ästhetischen

tischen Form vollendet dargestellten Objectivität der einzelnen Naturerscheinungen und der Natur selbst, als der angeschauten Totalität aller dieser Erscheinungen. Die beiden divergirenden Linien des Subjectiven und Objectiven, der Freiheit und der Natur, concentriren sich für den Dichter in der Identität des Subjectiven und Objectiven, die er in der Anschauung wahrnimmt, und in der ästhetisch vollendeten Form darstellt. Die Natur ist für die productive Phantasie eine vollendete Totalität, das idealisirte Objective, in welchem alle Radian der einzelnen Naturerscheinungen zusammentreffen. Der Dichter, welcher die einzelnen Naturerscheinungen schildert, gruppirt das Mannigfaltige derselben, und erhebt es zur Totalität eines Bildes. Darauf beruht der *ästhetische* Werth aller Naturgemälde, daß das Idealische, das auf der Subjectivität des Dichters beruht, übergetragen werde auf die Welt des Objectiven, und diese in dem Glanze des Idealischen unter Formen erscheine, welche die Wirklichkeit nicht darbietet. Deshalb erscheint die Natur bei dem Dichter reicher, freier, und mehr zur Einheit verbunden, als die einzelnen Erscheinungen in den Kreis der äußern Anschauung fallen.

Es gehören hieher: *Haller* (die Alpen), *Kleist* (Frühling), *Ilz*, *Jacobi*, *Matthison*, *Salis*, *Bonstetten*, (*F. W. A. Schmidt*), und besonders die glühenden Naturschilderungen von *Jean Paul*. — Für die Theorie derselben findet sich das Vorzüglichste in *Schillers* Recension von Mat-

Matthifons Gedichten, in 8. kleinen Schrif-
ten, Th. 4, S. 268 ff.

88.

3) Die poëtische Erzählung.

Wenn die Sphäre der Natur und aller ihrer Erscheinungen den Stoff für die poëtische Beschreibung enthält; so ist die *Sphäre der Freiheit* des Menschen, inwiefern er nach seiner Freiheit Handlungen vollbringt, in denen seine Subjectivität erscheint und wahrgenommen wird, der Stoff für die poëtische Erzählung. Doch nicht blos der Kreis der wirklichen Handlungen, die ganze Sphäre *des durch Freiheit Möglichen* eignet sich für die poëtische Erzählung unter der Bedingung, *dass die Einheit der Handlung selbst mit der ästhetischen Einheit der Form zu einer unzertrennlichen Totalität verschmelze*, deren Wahrnehmung ein unmittelbares Wohlgefallen erregt. Es ist also eine *Handlung*, welche in der poëtischen Erzählung idealisirt, d. h. nach dem poëtischen Gesetze der Möglichkeit frei verfinnlicht erscheint, und diese Handlung bestimmt den *Mittelpunkt* der Darstellung, nicht aber das handelnde Individuum selbst. Hier ist nämlich die Grenzlinie zwischen dem Epos und der poëtischen Erzählung. Im erstern steht das handelnde Individuum im Mittelpunkte der Darstellung, und die Handlungen, unter welchen es erscheint, sollen seine Individualität verfinnlichen; in der zweiten bewegt sich alles um die

die dargestellte Handlung, und das handelnde Wesen gehört, nach seiner Individualität, nur wegen der hervorstechenden Handlung der poëtischen Erzählung an. Bleibt nun der Dichter innerhalb der Grenzen, welche die dargestellte Handlung selbst bezeichnet; so erhält die poëtische Erzählung Einheit der Form, die sich zur ästhetischen Vollendung erhebt, sobald der Dichter die darzustellende Handlung in ein lebensvolles Bild verwandelt, welches die Phantasie als eine Totalität in der Anschauung auf-
fasset.

Die poëtische Erzählung zerfällt, in Hinsicht auf die in ihrem Mittelpunkte dargestellte Handlung, in die *komische* und *ernsthafte*. Die erste versinnlicht eine Handlung, welche durch die Darstellung ein reines Gefühl *der Lust* anregt; die zweite eine Handlung, welche durch die Darstellung ein *gemischtes* Gefühl der Lust und Unlust veranlaßt, das sich aber, bei der Auflösung und Entwicklung des Knotens und bei der Anschauung der vollendeten Form, unter welcher die Handlung dargestellt wird, in ein Gefühl der Lust auflöst. Die ernsthafte poëtische Erzählung entlehnt meistens ihren Stoff aus dem *Sentimentalen*, und ihre Wirkung muß also in Beziehung auf diese ästhetische Eigenschaft berechnet werden. Die komische poëtische Erzählung aber unterscheidet sich dadurch wesentlich *von der Satyre*, daß sie *rein belustigen*, nicht aber die Unvollkommenheiten der sittlichen Welt ahnden und strafen will. — Reim und Metrum sind keine wesentlichen Bedingungen der poëtischen Erzählung.

Hieher gehören: *Wieland, Hagedorn, Lessing, Gellert, Jacobi, Gleim, Göcking, Langbein, Kotzebue, Lafontaine, Kosegarten, Pfeffel, Kl. Schmidt, Gotter, Meissner, Musäus, Fr. Schulz, Jünger, J. G. Müller (Straußfedern etc.), Starke, Rochlitz, C. A. Fischer, Mahlmann, Schilling, Huber, Eberhard, Sophie de la Roche etc.*

89.

4) *Das Heldengedicht (Epopöe).*

Der Charakter der Epopöe beruht auf der *zur ästhetischen Einheit vollendeten Darstellung des Kampfes der menschlichen Freiheit mit der Macht des Schicksals*. Der ewige Antagonismus zwischen dem Subjectiven und Objectiven, zwischen dem Unendlichen und Endlichen, wird in der Epopöe unter der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form dargestellt. In ihr gehört alles zum *Schicksale*, was außerhalb der Sphäre der Freiheit, außerhalb der Subjectivität *des Helden* sich befindet, der im *Mittelpunkte* der Darstellung stehet, und *nur Einer* seyn kann, sobald das Interesse an ihm nicht geschwächt, und die *Einheit* der Form nicht vernichtet werden soll. Mag nun das Schicksal, das auf ihn eindringt, und dem sich seine hohe, ins Ideal gezeichnete Kraft entgegenstemmt, in der Gewalt der Naturnothwendigkeit, oder in der Macht eines unwiderstehlichen

lichen Fatum, 'oder in der Bosheit der Menschen bestehen; so zeigt sich eben die ästhetische Vollendung der Epopöe in der verfinnlichten Kraft des Helden, durch welche er den Sturm des Schicksals besteht und mit welcher er gegen die Allgewalt desselben anstrebt. Die hohe Kunst des epischen Dichters beruht daher auf der Sicherheit, mit welcher er die *Ebenmässigkeit und das Verhältniß* der Kraft der Freiheit und die Macht des Schicksals festhält und durchführt. Das Interesse an dem Helden selbst, der im Mittelpunkte der Handlung erscheint, steigt um so höher, je mehr es nicht bloß eine *physische*, ja selbst nicht die *intellectuelle*, sondern die ihm beiwohnende *moralische* Kraft ist, die er gegen das Andringen des Schicksals geltend macht, und je mehr das Schicksal nicht bloß als *blinde*, unwiderstehliche Macht, sondern als sicher berechneter *sittlicher Antagonismus* erscheint. Die sittliche Hoheit des Messias im Kampfe mit den verworfenen Wesen der Hölle ist die höchste Verfinnlichung dieses Antagonismus.

Da die Verfinnlichung des *Kampfes* der Freiheit mit der Macht des Schicksals der Grundcharakter der Epopöe ist; so darf die Macht des Schicksals an sich nicht stärker, als die Kraft seyn, die gegen sie ankämpft, weil sonst der Sieg im Voraus entschieden wäre. Selbst der *überirdische* und *göttliche* Held, der in der Epopöe erscheint, muß als Mensch, im Vollgeföhle und in der Vollkraft menschlicher Freiheit erscheinen, und so den großen Kampf

mit der Macht des Schickfals bestehen, weil der Knoten, dessen Schürzung auf diesem Kampfe beruht, nicht zerhauen, sondern *gelöst* werden muß.

Uebrigens ist es gleichviel, ob der Held am Ende *sieget* oder *unterliegt*, sobald er nur nicht durch die Verirrung seiner Freiheit unterliegt; das Interesse an dem Helden und die Bewunderung desselben beruht nicht auf seinem Siege, sondern auf der Darstellung seines Kampfes. Alles, was das Unendliche in dem Menschen innerhalb der Grenzen der Endlichkeit gegen das Schickfal aufbieten kann, muß von dem Dichter, *dessen Individualität aber selbst aus der Darstellung nie ganz verschwinden darf*, versucht und versinnlicht dargestellt werden. Die Wirkung ist also ganz in der Begeisterung und in der idealisirenden Kraft des Dichters begründet. Je größer seine Kraft ist, das Erhabene und Pathetische, das in die Epopöe wesentlich gehört, in die Handlungsweise und Gefinnungen des Helden zu legen; je geläuterter sein Schönheitsgefühl ist: desto ficherer und umschließender wird die Wirkung der Epopöe seyn. So viele Situationen, als aus dem Charakter des Helden und aus dem Verhältnisse des Schickfals zu seiner Freiheit abgeleitet werden können, darf und muß er eigentlich aufbieten, und in den einzelnen Acten und in den Epifoden des Epos durchführen. Wenn er von *Factis* der *wirklichen* Geschichte ausgeht, kann er dieselben nach dem Gesetze der poëtischen Wahrheit (d. i. der *Möglichkeit*) gestalten und

mo-

modificiren; nur darf er nie die nothwendige Folge der Handlungen, nie den Grundzug im Charakter des Helden, nie das Gleichgewicht zwischen der Freiheit und der Macht des Schicksals, und nie die Einheit der Form verletzen, wenn diese Form, als Totalität, befriedigen soll.

Maschinen nennt man im Epos diejenigen übernatürlichen Wesen, welche durch ihre Handlungen Wirkungen hervorbringen, die nicht natürlich erfolgen könnten. Diese Maschinerien, auf welchen das *Wunderbare* im Epos beruht, sind kein *wesentliches* Erforderniß des Epos, erscheinen aber allerdings in den meisten Kunstwerken dieser Art.

Von der lyrischen Begeisterung, deren Darstellungen auf der sinnlich vollendeteten Subjectivität beruhen, unterscheidet sich die epische durch die Darstellung der *vollendetesten Subjectivität*. Das *extensive* Leben, als reiner Widerschein des *intensiven*, muß aus der ganzen Haltung der Epopöe hervorschimern.

(Der Epos ist griechischen Ursprungs, und bei den Griechen ganz lokal und national. — Die Teutschen haben treffliche Muster in der Epopöe selbst — Klopstocks *Messias*; Wielands *Oberon*; Alxingers *Doolin von Mainz*, und Blomberis; Thümmels *Wilhelmine*; Siegfrieds *Siam* und *Galmory*; Sonnenbergs *Weltende*; Kleins *Athenor etc.* (selbst Klingers *Raphael des Aquilas*, und *Giafar* gehören hieher); die Theorie des Epos ist aber noch nicht vollendet. Das Vorzüglich-

lichste darüber findet sich in *Humboldts ästhetischen Versuchen*, Th. 1, S. 199 ff.)

90.

5) Die Romanze (und Ballade).

Der Charakter der Romanze beruht auf der *Darstellung eines historischen Stoffes, als freies Spiel gemischter Gefühle, unter der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form.*

Keine Form der historischen Poësie nähert sich dem lyrischen Ausdrucke mehr, als die Romanze, weil in derselben die angeregten *Gefühle* dem historischen Stoffe das Kolorit geben. Der historische Stoff aber, oder das *Factum*, welches der Darstellung in der Romanze zum Grunde liegt, entscheidet für die Subsumtion der Romanze unter die historische Form überhaupt.

Der Ausdruck: *Romanze*, stammt aus der verderbten lateinischen (romanischen) Sprache her, in welcher man seit dem zehnten Jahrhunderte erdichtete Erzählungen von kriegsrischen und verliebten Abentheuern schrieb. Zwischen ihr und der Ballade kann man keinen Unterschied machen, weil *beide* ursprünglich Lieder bezeichnen, die man zur musikalischen Begleitung, bisweilen zum Absingen beim Tanze bestimmte, und deshalb die Beziehung der Romanze auf die frohe und komische, der Bal-

Ballade aber auf die tragische und sentimentale Darstellung nur *willkürlich*, und diese Bezeichnung von den Dichtern nie bestimmt festgehalten worden ist.

Der Stoff zur Romanze kann aus der Mythologie und Sagenzeit, aus dem heroischen Zeitalter, aus dem Klosterleben, oder aus den Vorgängen des täglichen Lebens entlehnt seyn, aber *Liebe* muß als *Grundton des Ganzen* erscheinen, Liebe, die an sich schon ein *gemischtes* Gefühl ist, und hier, bis zur Stärke der Leidenschaft erhoben, und nach allen ihren Aeufserungen *ästhetisch* (d. h. nach dem Gesetze der Möglichkeit — und zu einer idealischen Gestalt) motivirt, *im Kampfe mit Schwierigkeiten und Hindernissen* erscheint. Dadurch unterscheidet sich die Romanze völlig vom Epos, dafs in ihr nicht die Freiheit, sondern *das Gefühl, sich nach seiner ganzen intensiven Stärke gegen die Macht des Schicksals ankündigt*. Die Auflösung und Entwicklung dieses Kampfes (des Knotens) kann übrigens *erfreulich* oder *tragisch* seyn, weil in der Romanze alles auf die hohe Verfinnlichung des mächtigen Gefühls der Liebe in seinem Anstreben gegen die Macht des Schicksals (dies bestehe nun aus Menschen, oder Verhältnissen) ankommt. Die Länge oder Kürze der Form hängt ausschliessend von der Schilderung und Motivirung dieses Kampfes ab.

Die Romanze, als Kunstwerk, ist vollendet, wenn sie das gemischte Gefühl der Liebe mit aller ästhetischen Freiheit und mit der höchsten

sten Verfinnlichung darstellt, und dadurch das reine Wohlgefallen an der Totalität der Form hervorbringt. Die *Maschinen* (z. B. übermenschliche Wesen, Geister, Naturkräfte, und das Wunderbare überhaupt etc.) gehören in der Romanze nicht unmittelbar zu ihrem Wesen; sie sind zufällig und müssen sich nach dem Stoffe richten, von welchem die Handlung ausgehet.

(*Pörschke, Ged. über die Phil. des Sch. Th. 2, S. 55 f.*)

Unter den Teutschen haben die Romanze angebaut: *Bürger, die Stolberge, Zacharia, Hölty, Gotter, Kosgarten, Pfeffel, Schiller, Heydenreich, Tiedge, Jacobi, Kretschmann, Schink u. a.*

91.

6) Die Legende.

Der Charakter der Legende beruht auf der *Darstellung einer ungewöhnlichen Handlung, welche aus religiösen Gefühlen entsprang, unter der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form.* Unter allen Gefühlen sind die religiösen die heiligsten, und in der Erscheinung die interessantesten. Je inniger diese Gefühle sind; desto größer sind die Wirkungen, die sie hervorbringen. In der Legende ist das *Wunderbare, Uebernatürliche und Ausserordentliche* durchaus in der Wirkung nothwendig, und zwar muß dieser wunderbare Effect die unmittelbare Folge jenes

nes angeregten Gefühls, und *beide* müssen in der Legende, als ästhetischem Kunstwerke, zu einem *ästhetischen Kausalzusammenhange* verbunden seyn. Der Kontrast des Factums mit der Wirklichkeit, spricht nicht gegen die Legende, sobald sie nur *ästhetische* Einheit und Vollendung hat. Derjenige Stoff der Legende wird sich also zu einem Kunstwerke eignen, in welchem die Unendlichkeit des subjectiven Gefühls (z. B. Aufopferungen, Entfagungen, selbst hohe Schwärmerei u. f. w.) eine ungewöhnliche Wirkung entweder hervorbringt, oder wenigstens herbeiführt, und wo in der Totalität der Form das subjective religiöse Gefühl, aus welchem die Handlung entsprang, die Handlung selbst, deren Erfolg, und die lebensvolle Verfinnlichung derselben zu einem vollendeten Bilde in der Darstellung, unzertrennlich vereinigt erscheinen. — Die *komische* Legende stellt das Wunderbare in dem Factum, unter der Voraussetzung, daß es der Erfolg eines verirrten Gefühls war, als einen Gegenstand dar, der Lachen erregt.

(Nach dieser Bezeichnung des Charakters der Legende wird *die wahre* Legende, als Kunstwerk, der Vorwurf nicht treffen, daß sie den Mysticismus begünstige; denn jeder Legendenstoff fällt als unbrauchbar hinweg, welcher sich nicht für die Totalität einer ästhetischen Form in der Darstellung eignet. — Herder hat die Legende von neuem für die Teutschen erwecket in f. *Abh. über die Legende*, in d. zerstreuten *Blätt. Th. 6, S. 247 ff.*, und mehrere Legenden ästhetisch dargestellt *ebendasselbst, S. 275 ff.*, und in der *Adrastea, St. 3, S. 189 ff.* — Von
L.

L. Th. Kossegartens *Legenden*, 2 B., Berl. 1804, würden nur wenige hieher gehören. — *Komische Legenden in Pfeffels Versuchen*).

92.

7) *Der Roman.*

Der Charakter des Romans beruht auf der *Idealisirung der Menschheit*, nach allen unter der Totalität einer ästhetischen Form darstellbaren Individuen derselben, und nach allen möglichen Erscheinungen des gegenseitigen Spieles ihrer Freiheit, so wie nach allen möglichen Modifikationen des geistigen Lebens derselben.

Nur die Menschheit, und zwar in ihrer idealisirten Gestalt, gehört in die Darstellungen des Romans. Der Grundcharakter der Menschheit ist: *Freiheit*, die Wirkung derselben; *Handlung*. Alle Individuen unsers Geschlechts können in der Erscheinung nicht anders, denn unter Umgebungen dargestellt werden, die ihre Freiheit hervorbringt. Sollen die Wirkungen dieser Freiheit ein *ästhetisches Ganze* bilden; so muß ihre Thätigkeit als ein *gegenseitiges freies Spiel* erscheinen, denn nur so kann sich der intelligible Charakter des Menschen nach dem Gesetze der Möglichkeit (der Wahrscheinlichkeit — welches die Grundbedingung aller ästhetischen Darstellung ist) zeigen. Dieses gegenseitige Spiel der Freiheit aber muß alle Modifikationen des geistigen Lebens erschöpfen,

schöpfen, und deshalb ist die Sphäre des Romans *weiter*, als die Sphäre der Wirklichkeit, weil hier die Freiheit *nur durch sich selbst*, und durch *das Gesetz der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form* begrenzt wird. Der Dichter ist daher im Romane nicht durch die Wirklichkeit gebunden, selbst wenn der Stoff seiner Darstellungen aus dem Kreise der Vergangenheit und Gegenwart entlehnt ist; er steht *blos* unter *ästhetischen* Gesetzen, kann *nur nach diesen* beurtheilt werden, und hat alles erfüllt, was man von ihm fordern kann, sobald die sorgfältig motivirte und erschöpfend dargestellte Handlung unter der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form erscheint. Nur die innere Nothwendigkeit der Handlung selbst, nur die psychologische Haltung der aufgestellten Individuen, nur die Schilderung des geistigen Lebens in dem wunderbaren Spiele der menschlichen Freiheit — nach ihrer Beziehung auf die vollendete Einheit der ästhetischen Form, sind es, wornach er beurtheilet werden kann. Kein philosophisches System, kein historisches Gesetz bindet ihn; denn die Sphäre des Möglichen liegt höher, als die Sphäre des Wirklichen. Seine Phantasie darf nur, mit Treue gegen ihre eignen Gesetze, ihre Schöpfung vollenden, und *das Idealische nach der Analogie der Wirklichkeit* gestalten; dann hat er alles gethan, was man von ihm verlangen kann.

So vielen Romanen auch, bei der Festhaltung dieses Gesichtspunkts, das Urtheil gesprochen werden mag; so fest steht doch diese
 Theo-

Theorie, weil der Roman *entweder* eine Welt zeichnet, *wie sie seyn sollte*, wie nämlich der Mensch, als ein freies Wesen, nach seinen Beziehungen auf die Ideale des Wahren, Schönen und Guten, zugleich aber auch nach allen Verirrungen von diesen Idealen durch Irrthümer, Thorheiten und Laster, erscheinen kann; oder die *wirkliche* Welt, wie die einzelnen Individuen derselben, nach dem Kreise ihrer Wirkksamkeit, durch den Dichter zur ästhetischen Haltung erhoben, und dem Gesetze der Ideale unterworfen werden. — In der ersten Hinsicht entsteht der *philosophische* Roman; in der zweiten der *historische*. Der *äußere* Umriss der Form kann nun bald *naiv*, bald *sentimental* erscheinen, je nachdem es die productive Kraft des Dichters mit sich bringt. Nur kann, sobald er sich als Dichter ankündigt, nie ein Historiker, sondern blos ein Aesthetiker sein Richter seyn,

Doch über den Kreis des Idealischen hinaus liegt die Sphäre des *Transcendenten*, des Wunderbaren und Unbegreiflichen. Keine Idee der Vernunft erreicht sie; denn jede Idee der Vernunft kann durch die Verfinnlichung der productiven Phantasie in ein Ideal verwandelt, und jedes Ideal in einer vollendeten ästhetischen Form dargestellt werden. Nur der freiste Flug der *Phantasie* berührt jene Sphäre, und nur die Phantasie kann das Wunderbare und Unbegreifliche in die idealische Welt verflechten, um das Unbegreifliche, (das Tran-
scen-

scendente) samt dem Unerreichbaren (dem Idealischen) in einen *ästhetischen* Causalzusammenhang zu bringen, der weit über die Sphäre der Wirklichkeit hinausliegt, und auf der *Grenzlinie* der Sphäre des Möglichen schwebt. So entsteht der *chimärische* Roman, als eine von dem philosophischen und historischen Romane wesentlich unterschiedene Gattung, dessen fruchtbarster Anbau in dem *Mährchen*, aber nicht immer mit gleichem Glücke versucht worden ist.

(Noch fehlt uns eine Theorie des Romans; denn v. Blankenburg's Versuch über den Roman, Leipz. 1774, enthält nur eine brauchbare Materialiensammlung zur Beurtheilung von Romanen. — Selbst denen Theoretikern kann ich nicht ganz beistimmen, welche die *Erscheinung und Darstellung der Liebe* als den Grundzug des Romans angeben, da theils so viele Romane die Liebe nicht als Grundzug ihrer Dichtung kennen, theils die Liebe selbst nur eine von den unendlichen vielen Modifikationen ist, unter denen die Freiheit ihr großes Spiel zeigen kann. — Man vergl. die Literatur über den Roman in meiner Sprachk. S. 694 ff.

Unter den Teutschen haben sich als Romanendichter ausgezeichnet: Haller, Wieland, Göthe, Schiller, J. T. Hermes, Hippel, J. J. Dusch, Wetzell, J. G. Müller, Jünger, Musäus, Knigge, Nicolai, Klinger, Fessler, Meissner, Bouterweck, F. H. Jacobi, Lafontaine, Kotzebue, Schilling, Heinse (Ardinghello), Sintenis, Kosgarten, Demme, Jung (Heinrich Stilling), Fr. Schulz, Heyne (Anton Wall), Schulz (Friedrich Laun), Jean Paul Fr. Richter, Huber, Engel, Thümmel,

mel, Lindau, Eberhard, C. Soph. Ludwig, Soph. de la Roche, Soph. Brentano, und mehrere anonyme Schriftsteller).

93.

β) Die dramatische Poësie.

Die dramatische Poësie gehört zur historischen Form, weil sie Handlung darstellt; sie unterscheidet sich aber dadurch von der historischen Form im engeren Sinne, dass die Individualität des Dichters in ihr ganz aus der Mitte der Darstellung verschwindet, und diese blos das Spiel der Freiheit der handelnden Individuen selbst versinnlicht, und dasselbe zu der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form erhebt. Jedes Product der dramatischen Poësie ist ein in sich vollendetes ästhetisches Ganze, das, wie jedes Product der Phantasie, nur unter dem Gesetze der Möglichkeit steht, das Unendliche und Idealische im Menschen frei nach allen Umgebungen der handelnden Individuen versinnlicht, und die einzelnen Theile des Ganzen nach der äußern zufälligen Form in Acten und Scenen darstellt. — Da der Dialog auch in den andern poetischen Formen nicht fremd ist; so ist er kein ausschliessendes Merkmal der dramatischen Poësie, wiewohl er hier — in Abwechslung mit dem Monolog — unentbehrlich und wesentlich ist. Dass Dialog und Monolog ganz der Individualität der handelnden Personen angemessen seyn müssen, ergibt sich schon
aus

aus dem Begriffe der idealisirten Menschendarstellung auf der Bühne, so wie, dafs, der Einheit der ästhetischen Form wegen, in jedem dramatischen Producte eigentlich nur *eine Hauptperson* im Mittelpunkte der Handlung stehen kann, um die sich das Ganze bewegt, von der die *Verwicklung* und *Entwicklung* ausgehet, und die das Ganze durch das sorgfältig motivirte Spiel ihrer Freiheit leitet.

(Eine weitere Ausführung dieser Punkte gehört in eine isolirte Theorie der Schauspielkunst. — Lessings Dramaturgie, in f. samtl. Schriften, Th. 24 und 25. — Engel, über Handlung, Gespräch und Erzählung, in f. Schriften, Th. 4, S. 101 ff. — Pörschke, Ged. über die Phil. des Sch., Th. 2, S. 65 ff. — Schiller, über naive und sentimentale Dichtung, in f. kl. Schriften, Th. 2, S. 78 ff. — v. Einsiedel, Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst, Leipz. 1797. — Schiller, die Schaubühne, als eine moralische Anstalt betrachtet, in f. kl. Schriften, Th. 4, S. 1 ff. —)

94.

1) Das Trauerspiel.

Das Trauerspiel ist die ästhetisch vollendete Totalität einer dramatischen Darstellung, welche durch die Versinnlichung der Anstrengung der Freiheit eines Individuums (des Helden) gegen die Macht des Schicksals, und durch das Unterliegen derselben das gemischte Gefühl der Lust und Unlust anregt, lebendig erhält, und in dem

Mo-

Momente der Vollendung der Handlung das Uebergewicht der Lust über das Gefühl der Unlust hervorbringt. So nahe verwandt auch das Trauerspiel mit dem Epos ist; so unterscheidet es sich doch von demselben, daß in dem Trauerspielen die ganze Darstellung *Handlung* ist, und daß *blos das handelnde Individuum*, nicht aber der darstellende Dichter, in der Darstellung wahrgenommen wird. So bedeutend übrigens der Antheil der andern handelnden Personen an der Handlung selbst seyn mag; so kann im Trauerspielen doch *nur Ein Held* im Mittelpunkte der Darstellung stehen, der unsere ganze Aufmerksamkeit und Theilnahme erregt. Ihn sehen wir, in der Kraft seiner Freiheit, entweder als einen Unglücklichen, der ohne Schuld leidet, oder als einen Verirrten, dessen sittliche Kraft zwar eine fehlerhafte Richtung genommen, aber doch unser Interesse zu fesseln gewußt hat. Er strebt mit dieser Kraft der Freiheit, dem unerklärbaren Princip des höhern geistigen Lebens, gegen die Macht des Schicksals an, dies sey nun die eutgegenstrebende Freiheit andrer moralischen Wesen, oder der Drang der Verhältnisse, oder die niederdrückende Gewalt einer unwiderstehlichen Naturethwendigkeit (des *Fatum*). Durch diesen Kampf werden in uns die Gefühle der Lust und Unlust gleich stark angeregt, die beide in uns gegen einander anstreben, indem das Gefühl der Lust durch die fortdauernde Anschauung der subjectiven Kraft des Helden, das Gefühl der Unlust aber durch die überwältigende und eindringende Macht des Schicksals genährt wird.

wird, bis endlich im Augenblicke, wo der Held *unterliegt*, das Wohlgefallen an der Totalität der ästhetischen Form uns das Uebergewicht des Gefühls der Lust über das Gefühl der Unlust verschafft. Nur dann wird dieses Wohlgefallen rein seyn, wenn die Darstellung selbst ein vollendetes ästhetisches Ganze, eine Einheit bildet, die unfreier Phantasie eben so vorschwebt, wie sie vor der productiven Kraft des Dichters stand.

Je mehr *ethisch* und *rein menschlich* der Held des Trauerspiels erscheint; je weniger er durch eigne Schuld, je mehr er um seiner sittlichen Gröfse und Erhabenheit willen leidet; je mehr seine Thätigkeit aus seiner ganzen Individualität hervorgehet; je kräftiger er, bis auf den letzten Moment, der Gewalt des feindlichen Schicksals widersteht; desto mehr werden alle edle Gefühle der Sympathie, des Erhabenen, des Grofsen und Pathetischen in uns angeregt seyn, und für den Helden wirken. Bis auf den letzten Augenblick müssen Freiheit und Schicksal sich immer noch das Gleichgewicht halten, das endlich aufgelöst wird durch die Uebermacht des Schicksals, ohne doch die *intensive* Kraft der Freiheit selbst vernichtet — sondern bloß ihre *extensive* Wirkfamkeit in der Sphäre der Erscheinungswelt überwältigt zu haben.

Das vollendete Trauerspiel muß daher auch *mehr* wirken, als der vollendete Epos, weil in dem ersten der Dichter sich ganz von

P

sei-

seinem Helden zurückgezogen hat, und ihn durch seine eigne Kraft handeln, und die ganze Verwicklung und Entwicklung leiten läßt.

(Schiller, über das Erhabene, in f. kl. Schriften, Th. 3, S. 1 ff.; über das Pathetische, Th. 5, S. 310 ff.; über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, Th. 4, S. 75 ff.; über die tragische Kunst, Th. 4, S. 108 ff. — Humboldt, ästhetische Versuche, Th. 1, S. 220 ff. — Pörschke, Ged. über die Phil. des Sch. Th. 2, S. 103 ff. — Fr. Köppen, über das Trauerspiel, im Freimüthigen, 1804, N. 149 ff.)

Den Teutschen haben treffliche Trauerspiele gegeben: Lessing, Schiller, Göthe, Klinger, Leisewitz, Klopstock, Weisse, Collin, Kotzebue, Kratzer, Iffland etc.

Der Chor im Trauerspiele ging bei den Griechen aus dem lokalen Charakter ihrer dramatischen Poësie hervor, und war der Repräsentant des Volks im Trauerspiele, das sich in demselben wieder erkannte. — Für uns, deren Trauerspiele zunächst auf Handlung berechnet sind, scheint er entbehrlich, ja er scheint sogar durch die Ruhe der Contemplation den raschen Gang der Handlung zu stören. Höchstens darf er in den Trauerspielen erscheinen, deren Sujets aus der Geschichte der Griechen entlehnt sind. — Vollständig findet man die Untersuchungen und die Literatur darüber in meiner Sprachkunde, S. 717 ff. —)

2) Das Lustspiel.

Das Lustspiel ist die *ästhetisch vollendete Totalität einer dramatischen Darstellung, welche durch die Motivirung der dargestellten Handlung das Gefühl der Lust anregt, lebhaft erhält, und dieses Gefühl in dem Augenblicke der Vollendung der Handlung völlig befriediget.*

Handlung ist im Lustspiele eben so, wie im Trauerspiele, die Basis des ästhetischen Ganzen; aber diese Handlung erregt nicht durch den Kampf der Freiheit mit der Macht des Schicksals, wie im Trauerspiele, sondern durch ihre Mannigfaltigkeit und Verwicklung das Interesse an ihr und an der Form der Darstellung, welches sich als reines Gefühl der Lust ankündigt, und das in dem Augenblicke der *völligen* Entwicklung und Verwicklung, oder der Vollendung der Handlung, ebenfalls als *vollendetes*, d. i. als völlig befriedigtes Gefühl der Lust sowohl an der dargestellten und vollendeten Handlung, als an der vollendeten Form der Darstellung (an der Totalität derselben) wahrgenommen wird. — In dem Lustspiele ist daher alles, die Erfindung der Handlung, die Haltung des Hauptcharakters, die Durchführung der Verwicklung, die bestimmte Zeichnung der Episoden und der episodischen Charaktere, und besonders der Schluss, oder die Auflösung, auf den völligen Sieg des Gefühls der Lust berechnet. — Je nachdem die Ver-

wicklung entfernter oder näher, verflochtener oder leichter in der Darstellung erseheint, ist das Lustspiel entweder *Intriguenstück*, oder *Posse*.

(Heydenreich, *Beiträge zur Kritik des Geschmacks*, Th. 1, S. 45 ff. — Jünger, über den Zweck des Lustspiels, vor s. Lustsp. Verstand und Leichtsin. — Garve, warum läutert sich der Geschmack im Ernsthaften früher, als im Komischen, in der Samml. einiger Abh. Th. 2, S. 83 ff. etc.

Die Teutschen sind nicht reich an guten Lustspielen: — Schröder, Lessing, Weisse, Göthe, Junger, Iffland, Kotzebue, Gotter, Babo, Bretzner, Grossmann, Beil, Brühl, Heyne (Anton Wall), Wetzell, Beck etc.)

96.

5) Das Schauspiel.

Das Schauspiel ist die ästhetisch vollendete Totalität einer dramatischen Darstellung, welche durch die Versinnlichung der abwechselnd frohen und traurigen Verhältnisse in der Handlung das gemischte Gefühl der Lust und Unlust anregt, lebhaft erhält, und in dem Momente der frohen Entwicklung der Handlung ein reines Gefühl der Lust theils durch diese Entwicklung, theils durch das reine Wohlgefallen an der ästhetisch vollendeten Form selbst hervorbringt.

Das

Das Schauspiel füllt, im eigentlichen Sinne, die Mitte zwischen dem Trauerspiele und Lustspiele aus. Es nähert sich dem Trauerspiele durch die Anregung des *gemischten* Gefühls von Lust und Unlust; es nähert sich dem Lustspiele durch die Auflösung des Gefühls der Unlust in ein *reines* Gefühl der Lust. Es hat mit dem erstern die innere Motivirung und ernsthafte Verwicklung, und mit dem letztern die frohe Entwicklung und Auflösung gemein. — Dem Stoffe nach, ist es kein Held, wie ihn das Trauerspiel darstellt, der in dem Mittelpunkte der Handlung stehet; es ist vielmehr *ein Individuum aus dem Kreise des häuslichen und bürgerlichen Lebens*, das aber in dem Drange der auf ihn einwirkenden Verhältnisse, die im Schauspiel an die Stelle der Macht des Schicksals treten, die im Trauerspiele wirkt, das Edle und die Würde seines Charakters bewahrt. Die Thätigkeit des Helden im Trauerspiele ist der Ausdruck einer natürlichen und angeborenen, oder einer durch die Macht des Kampfes mit dem Schicksale frei entwickelten und zum Bestehen dieses Kampfes gesteigerten und erhöhten Kraft; dagegen charakterisirt sich die Hauptperson im Schauspiel durch Ausübung der stillen häuslichen und bürgerlichen Tugenden, deren Rechte sie gegen Kabalen und Leidenschaften, gegen Hinterlist und Verführung, und selbst gegen den Sturm der Leiden geltend macht. Sie kämpft nicht mit durchgreifenden Schlägen, sondern mit ruhiger und fester Umsicht und Besonnenheit, und erwartet zuversichtlich die bessere Zukunft, die
ihre

ihre gute Sache krönen und sie für alles Erduldeten entschädigen wird.

(Die Theorie des Schauspiels, als der jüngsten dramatischen Form, fehlt noch. — Gute Schauspiele von: Göthe, Iffland, Kotzebue, Schröder, Gemmingen, Babo, Kratter, Huber, Rambach, Brömel, Vogel etc.)

97.

4) Das Singspiel.

Das Singspiel verhält sich zu den einzelnen Formen der dramatischen Poësie, wie die Cantate zum Liede; es ist die ästhetisch vollendete Totalität einer dramatischen Darstellung, die in ihrer Anlage, Haltung und Ausführung entweder auf eine beständige oder abwechselnde musikalische Begleitung berechnet ist *). — Da zwei Künste, Dichtkunst und Musik, an dem Effecte des Singspiels gleichen Antheil haben; so beruht auch das Wohlgefallen an dieser dramatischen Form auf der coincidirenden und zur Einheit verbundenen Wirkung der Dichtkunst und Musik in der Totalität dieser ästhetischen Darstellung. Uebrigens versteht es sich von selbst, dass die Bestimmung und Würdigung

*) Was über das Verhältniß des Dichters zum Componisten bei der Cantate gesagt worden ist, gehört auch hieher.

gung der *musikalischen* Behandlung des dramatischen Stoffes, nicht vor das Forum der Poetik, sondern der Tonkunst — und *unmittelbar* in die isolirte Theorie der Schauspielkunst gehört. — Das Schauspiel zerfällt in *drei* Untergattungen:

- a) *Das Melodrama* (welches Monodrama, Duodrama etc. seyn kann), ist ein dramatisches Gedicht, dessen Eigenthümlichkeit darin besteht, *dass die Rede durch abwechselnd eintretende Musik unterbrochen wird*. Es unterscheidet sich von der Operette und Oper dadurch, dass keine Arien darin vorkommen, sondern die Musik bloß zur *Darstellung* und *Fortführung* der Handlung, und der in der Rede enthaltenen Gefühle, oder zur *Vorbereitung* auf das Künftige dient. Das Melodrama ist als Kunstwerk *unvollendet*, da seine Darstellung, durch den Mangel mehrerer Personen, zu wenig Abwechslung und Mannigfaltigkeit erhält, und der Stoff desselben sich nur auf einen kleinen Kreis von Handlungen und Gefühlen beschränken muß.

(Brandes *Ariadne auf Naxos*; *Rosamunda und Theseus auf Creta* von Rambach. — N. Bibl. der sch. Wiss. 37 B. 2 St. u. 38 B. 1 St. — Eberhard, über das Melodrama, in f. neuen vermischten Schriften, S. 1 ff. — Maafs, in den Nachtr. zu Sulz. Theorie, Th. 3, St. 2, S. 318 ff. — Herders *Adrasfea*, St. 4, S. 258 ff. —)

b)

b) Die *Operette*. Sie ist jüngern Ursprungs als die Oper, und so von derselben verschieden, dafs, wenn in der Oper die poëtische und musikalische Darstellung ein ununterbrochenes, gemeinschaftlich sich unterstützendes Ganze bildet, in der Operette, die musikalische Begleitung zunächst auf Arien und Chöre eingeschränkt, und von dem Dialog unterbrochen wird. — Ursprünglich hatte die Operette bloß eine komische Einfassung, und eine dem Lustspiele ähnliche Verwicklung und Entwicklung; späterhin aber ward die Grenzlinie zwischen ihr und der Oper durchbrochen, so dafs man in die Operette dieselbe Maschinerie brachte, die man der Oper ausschliessend aufbehalten sollte.

(Pörschke, *Ged. über die Phil. des Sch. Th.* 2, S. 138. —

C. F. Weisse, komische Opern; Göthe, Gotter, Schiebeler, Stephanie d. j., Engel, Jacobi, Bretzner, Herklots, Kotzebue, Meissner, Bürde, Baczko, Vulpius etc.)

c) Die Oper, als *dramatisches Kunstwerk*, (denn ihre musikalische Bearbeitung gehört nicht hieher) nähert sich dem Trauer- Lust- und Schauspiele. In der *ernsthaften* Oper (*opera seria*) handelt ein Held nach der Analogie des Helden im Trauerspiele; in der *komischen* Oper (*opera buffa*) werden Thorheiten und Fehler ver-
finn-

sinnlich dargestellt, oder Intriguen ausgesponnen, an deren Darstellung der Faden bis zur völligen Entwicklung fortläuft; die *gemischte* Oper ist nach der Analogie des Schauspiels gebildet, und wechselt mit heitern und ernsthaften Parthien. Nach ihrer ursprünglichen Bestimmung werden Dichtkunst und Musik durch die ganze Oper *nie von einander getrennt*, und selbst der Dialog und Monolog des Recitativs wird von der Musik begleitet. Dazu kommt, daß die Sphäre des *Wunderbaren* und *Ueberirdischen* in die Oper gehört, und die Zauberwelt derselben begründet. Da in der Oper mehrere Künste (außer Musik und Dichtkunst — Mimik, Malerei, höhere Schauspielkunst, Tanzkunst etc.) gemeinschaftlich wirken; so könnte sie das vollendetste Product der Schauspielkunst, in Hinsicht auf den Effect, seyn, wenn sie nicht gewöhnlich unter poëtischen Formen erschiene, denen aller ästhetischer Werth abgesprochen werden muß.

(Pörschke, *am a. O. Th. 2, S. 137 ff.* — *Briefe über Musik*, in d. *Freimüthigen*, 1804, St. 29 —)

c) *Die didactische Form.*

Der Charakter der didactischen Form *ist idealisirte Darstellung von Begriffen, mit denen bestimmte Gefühle vergesellschaftet sind, in der Totalität einer ästhetisch vollendeten Form.* Es ist nicht Belehrung, sondern *Verfinnlichung* von Begriffen und Wahrheiten, was der Dichter beabsichtigt, und wodurch er sich von dem profaischen didactischen Style unterscheidet; er will nicht unterrichten und Begriffe verbreiten, sondern er will die subjectiven Gefühle, die in seinem Wesen mit jenen Begriffen aufs innigste verknüpft sind, zur Objectivität einer Form erheben, die blos unter dem ästhetischen Gesetze steht, und die der reine Ausdruck seiner subjectiven Stimmung ist. Er *erdichtet* aber nicht die Begriffe, die er darstellt; er bringt nur die Begriffe, die an sich der Sphäre seiner Erkenntniß angehören, in die Mitte einer andern Sphäre, der Sphäre des Gefühls, und erhebt sie, durch die ästhetische Form, eben so zu einer Totalität für die Phantasie, wie sie die Totalität seiner Vernunftserkenntniß ausmachen. — Da alle Erkenntniß sich ins Unendliche verliert, und im Absoluten endigt; so muß die Verfinnlichung des Unendlichen, durch die Idealisirung der erhabensten Begriffe der Vernunft, die gesammten Kräfte unsers geistigen Subjects in das freiste und harmonischste Spiel setzen, und das, was uns als Idee der Vernunft überzeugte, als producirte Totalität der

der schöpferischen Phantasie rühren und unsern Willen bewegen. — Zur didactischen Form der Poësie gehören 1) *das eigentliche Lehrgedicht*; 2) *die Satyre*.

(Eberhard, *Theorie der sch. K. und W.* S. 165. — Schiller, *über naive und sentimentale Dichtung*, in *f. kl. Schr.* Th. 2, S. 96 ff.)

99.

1) *Das eigentliche Lehrgedicht.*

Von dem eigentlichen Lehrgedichte gilt im vollen Sinne alles, was als der Charakter der didactischen Form überhaupt angegeben worden ist. Es verfinnlicht allgemeine Wahrheiten unter der Totalität einer ästhetisch vollendeten Form. Da hier das Gesetz der Form das höchste ist; so muß auch der Stoff, der zur Einheit der Form verbunden werden soll, dieser Einheit in der Darstellung fähig seyn, und der Sphäre des Idealischen angehören. Je höher die im Lehrgedichte dargestellten Begriffe über den Kreis der empirischen Wahrnehmung hinausliegen; desto freier wird das poëtische Leben in der Darstellung seyn, und deshalb werden die Wahrheiten *der Religion*, weil sie alle sinnliche Wahrnehmung übersteigen, des höchsten poëtischen Lebens fähig seyn, so wie die Totalität der Natur, als eines bloß im Begriffe aufzufassenden und für die Phantasie

tasie zu verfinnlichenden Ganzen, eine der höchsten poëtischen Ideen ist.

Man kann das Lehrgedicht eintheilen in das *philosophische*, welches theoretische, oder praktische philosophische Gegenstände (am zweckmäfsigsten ein Ganzes *moralischer Wahrheiten*) darstellt, und in das *scientifiche*, welches irgend einen andern Gegenstand der menschlichen Erkenntnifs zur Totalität einer ästhetischen Form erhebt. Doch eignet sich nur derjenige scientifiche Stoff zur poëtischen Darstellung, welcher der höhern Verfinnlichung und der Einheit einer ästhetischen vollendeten Form fähig ist. Denn Einheit des Planes und der Haltung, hohe Verfinnlichung der dargestellten Begriffe in ihrer innern Folge, subjective Theilnahme und hohe Bewegung des Gefühlsvermögens bei der Vergegenwärtigung der darzustellenden Begriffe, so wie mannigfaltige Abwechslung und Schattirung im Detail der Darstellung, müssen im Lehrgedichte getroffen werden, wenn dessen Form um ihrer selbst willen gefallen soll.

(Haller, Hagedorn, Dusch, Gellert, J. A. Cramer, Zacharia, Wieland, Cronegk, Uz, Gleim, Alxinger, Stolberg, Conz, Nicolay, Gotter, Tiedge, Schiller, Heydenreich, Manso, C. Schreiber, und andere haben sich im Lehrgedichte ausgezeichnet).

2) Die Satyre.

Die Satyre ist die ästhetisch vollendete Totalität der Darstellung gewisser bestimmter Unvollkommenheiten der moralischen Welt, welche, durch die Versinnlichung des Kontrastes, den diese Unvollkommenheiten mit dem Ideale von Vollkommenheit bilden, welches in der moralischen Welt realisiert werden soll, das gemischte Gefühl von Lust und Unlust anregt, lebhaft erhält, und in dem Momente der Vollendung der ästhetischen Darstellung das Uebergewicht des Gefühls der Lust über die Unlust hervorbringt. — Das Ideal moralischer Vollkommenheit ist das Höchste, nach dessen Erreichung in dem Kreise der Endlichkeit gestrebt werden kann. Die unzähligen Unvollkommenheiten der moralischen Welt, die Irrthümer, Thorheiten, Verirrungen und Laster freier Wesen, bilden gegen dieses Ideal den schreiendsten Kontrast. Dieser Kontrast kann, indem man ihn gegen das Ideal selbst hält, versinnlicht werden, und erscheint, durch die beständige Beziehung auf dieses Ideal, unter der Einheit einer Form, deren Totalität das Gefühl der Lust und Unlust anregt, weil die Versinnlichung jenes Ideals nothwendig das Wohlgefallen moralischer Wesen an demselben bewirken, die Versinnlichung der damit kontrastirenden Unvollkommenheiten aber ein Gefühl des Schmerzes und der Unlust über diese Unvollkommenheiten hervorbringen muß. Da nun aber in der Totalität der ästhetischen Form

alle

alle diese Unvollkommenheiten tief unter jenem Ideale erscheinen müssen, und bei der Einheit der ästhetischen Form in dem letzten Momente der Darstellung der Sieg des Ideals über alles, was sich ihm entgegenstellt, entschieden seyn muß; so läßt sich daraus *das Uebergewicht* des Gefühls der Lust über das Gefühl der Unlust erklären, das uns im letzten Momente der Darstellung theils wegen des Sieges des Ideals, theils wegen der Vollendung der ästhetischen Form erfüllen muß. — In der Satyre wird die Wirklichkeit, als Mangel, dem Ideale, als der höchsten Realität, gegen über gestellt. Subjectiv durchdrungen von der Unendlichkeit des Ideals, fühlt sich der Dichter von jedem Verstoß gegen dasselbe ergriffen, und stellt sich demselben entweder in der *strafenden*, oder in der *lachenden* Satyre gegen über. Das Uebergewicht, das er durch die Kraft des Ideals über alle jene Unvollkommenheiten in sich trägt, muß sich in der strafenden Satyre durch die Berührung *des Erhabenen* zeigen, dessen Verletzungen sie ahndet und unter dessen Maasstab sie jene Unvollkommenheiten bringt, um den Abstand von demselben desto ficherer zu bewähren; in der *lachenden* Satyre aber muß der Dichter auf der Grenzlinie *des Schönen* bleiben, um durch die Darstellung nie das gemein werden zu lassen, was an sich, als Ideal, hoch im Unendlichen schwebt und als solches nie beleidiget werden kann. — Die Satyre setzt, wenn ihre Darstellung vollendet seyn soll, einen sichern psychologischen Blick, vielseitige Welt- und Menschenkenntniß aus allen Ständen und Verhält-

hältnissen des Lebens, einen natürlichen und gefunden Witz, treffende Combinationsgabe und geübte Vernunft, ein wohlwollendes menschenfreundliches Herz, die starke Vergegenwärtigung des letzten Ideals der Menschheit und ein hohes Interesse für die wichtigsten Angelegenheiten unsers Geschlechts, für Recht, Sittlichkeit und Tugend, voraus, so daß der edelste Kosmopolitismus das poëtische Kolorit bestimmt, und nur die nicht zurück zu drängende Bitterkeit über die Mängel und Gebrechen der moralischen Welt in die Stimmung zur Dichtung der Satyre versetzen kann, zu deren Vollendung zugleich eine hohe Gewandtheit in der Sprache gehört. — Nie darf aber der Stachel in der Darstellung fehlen; denn die bloß gutmüthige (d. h. die wollende, und nicht könnende) Satyre ist ein verunglücktes poëtisches Product, eben so, wie das *Object der Satyre bestimmt* seyn muß, weil eine *allgemeine Satyre* ihren Treffpunkt verfehlen müßte.

Durch diese Darstellung ist zugleich die Grenzlinie genau zwischen dem Satyriker und *Pasquillanten* gezogen, da der letztere nicht die Sache, sondern die Person angreift, und ein Pasquill *nie*, wohl aber die Satyre ein Werk der schönen Kunst seyn kann.

(Schiller, über naive und sentiment. Dichtung, in f. kl. Schriften, Th. 2, S. 70 ff. — Pörschke, Ged. über d. Ph. des Sch., Th. 2, S. 33 ff. — Unter den Teutschen (früher schon: Reinicke der Fuchs, Brands Narrenschiff etc.) Rachel, Liskov,

kov, Rost, Rabener, Michaelis, Haller, Bodmer, Schönaich, Cranz, Wieland (Abderiten), Lichtenberg; Göthe, Stolberg, Pfeffel, Falk, Jean Paul, u. a.)

101.

d) *Die gemischten poetischen Formen.*

Unter den *gemischten poetischen Formen* verstehen wir solche, deren Charakter, nach der Mehrheit der vorhandenen gelungenen Producte, die den Namen dieser Form führen, nicht mit Bestimmtheit aus der Theorie der lyrischen, oder der historischen, oder der didactischen Form abgeleitet werden kann, obgleich *einzelne* Producte vielleicht unter eine dieser Formen zu bringen wären; wo vielmehr die Grenzlinien dieser Formen in ihrem Wesen so zusammen laufen, daß sie entweder aus zwei Formen zugleich, oder bisweilen auch aus allen dreien die Grundzüge ihres Charakters entlehnen. Zu diesen gemischten Formen gehören: 1) die *Idylle*; 2) die *Allegorie*; 3) das *Epigramm*; 4) die *poetische Epistel*; 5) der *Dialog*; 6) die *Parodie und Travestirung*.

102.

1) *Die Idylle.*

So wie die Poesie den Antagonismus der Freiheit und Naturnothwendigkeit darzustellen
und

und in ihren Formen (in der Epopöe und der Tragödie) zu verfinnlichen vermag; so kann sie auch *die Menschheit in einem friedlichen und harmonischen Verhältnisse zu dem Schicksale, oder zu der Natur darstellen*. Diese Aufgabe hat die *Idylle* zu lösen. Sie ist *die Darstellung der Harmonie zwischen der Freiheit des Menschen und der ihn umgebenden Natur in der Totalität einer ästhetisch vollendeten Form*. Die große Kunst des Idyllendichters besteht daher, darin, daß er *Bewegung und Ruhe* im gleichen Grade, und in dem reinsten gegenseitigen Verhältnisse in dem Gemüthe des Beschauenden erwecke, ohne doch die Freiheit des Menschen mit der Natur zu entzweien. Das goldene Zeitalter der Welt, das die ältere Poësie in die Vergangenheit, die neuere Philosophie in die fernste Zukunft, nie aber ein Philosoph und Dichter in die Wirklichkeit der Gegenwart setzte, zaubert der Idyllendichter unter der Totalität einer ästhetischen Form vor uns hin. Reinheit und Einfachheit der Sitten, Unschuld des Herzens und Wandels, Wahrheit, Zartheit und Innigkeit des Gefühls, verlangt das Gesetz der Freiheit von dem Menschen der Idylle; ein Leben ohne Schmerz und Kummer, eine friedliche, schöne, reiche, paradiesähnliche Natur steht mit jener Reinheit des Sinnes und mit jener Ruhe des Gewissens im hohen Einklange. Die Natur ist ein Widerschein der Ruhe des innern Lebens; das innere Leben entwickelt sich still und felig nach der Analogie der stillen Entwicklungen der großen, harmonischen Natur. Alle Thorheiten und Gebrechen der wirklichen Welt liegen

Q

tief

tief unter der Sphäre der Idylle, die von ewiger Harmonie und Melodie umgeben ist. Selbst die Thiere erscheinen in der Idylle weder als Feinde des Menschen, noch als Feinde gegen sich selbst; Gleichheit ist das hohe Princip, aus welchem sich der Verein der Menschen und der Thiere in der Idylle ergibt. Das *Naive* gehört hauptsächlich in die Haltung der Darstellung, und jener kindliche Sinn, der uns in diejenige Zeit unsers Lebens (die Kindheit) zurückversetzt, welche mit der Menschheit in der Idylle so viele Aehnlichkeit hat, nur dafs die Menschheit in der Idylle auf einer hohen Stufe der Bildung erscheinen kann, inwiefern sie dieselbe auf dem natürlichen, durch keine Thorheiten und Laster unterbrochenen, Gange ihrer Entwicklung erreicht hat.

Hält man diesen Charakter der Idylle fest, so ergibt sich von selbst, dafs die Wesen der Idylle keine bestimmte Klasse von Menschen seyn müssen, und dafs kein bestimmtes Lokale, kein bestimmter Zeitpunkt in derselben anzunehmen ist, dafs aber, *je näher der Menschen einfachen Naturverhältnissen selbst steht*, die der Idylle zum Grunde liegende Ansicht der Menschheit am freiesten dargestellt und zur Totalität einer ästhetisch vollendeten Form erhoben werden könne. Daher läfst sich erklären, warum die Idyllendichter gewöhnlich ihre Darstellungen als *ländliche Gedichte*, als *Hirten-, Schäfer-, Fischer- und Järgergedichte* darstellen, weil die Lebensweise dieser Menschen dem einfachen Naturstande am nächsten liegt, und
an

an den allgemeinsten Umriss dieser Verhältnisse die idyllische Schilderung am leichtesten angeknüpft werden kann. — Uebrigens kann die Einkleidung der Idylle *historisch*, oder *dramatisch* seyn; ihr Ton nähert sich *der Elegie* am meisten.

(Schiller, über naive und sentimentale Dichtung, in f. kl. Schriften, Th. 2, S. 127 ff. — Herders *Adraستا*, St. 3, S. 177 ff. — Recension der *Junkunda* von Kosgarten in der *Leipz. L. Z.* 1804, St. 59. — F. D. Bronner, Versuch einer kurzen Geschichte des *Fischergedichts*, im 2ten Theile f. Schriften.)

Rost, Gessner, Kleist, Mahler Müller, Hölty, Voss, Bronner, Kl. Schmidt, J. G. Jacobi, Kosgarten, Bonstetten, Baggesen u. a.)

103.

2) Die Allegorie.

Der Charakter der Allegorie beruht auf der ästhetisch vollendeten Darstellung der Sphäre eines Gegenbildes von einem subjectiv vollendeten Objecte, das aber in der Darstellung nicht selbst erscheint, sondern unter der Hülle der Dichtung, die sich ganz auf dasselbe bezieht, hervorschim-mert. — Der Phantasie des Dichters schwebt ein subjectiv vollendetes Bild von einem Individuum, Factum oder Gefühle etc. vor, und die Phantasie vollendet die ganze Sphäre dieses Bildes zur Totalität. Aber sie will oder kann

dieses Bild nicht zur Anschauung bringen; sie vollendet also die *Sphäre des Gegenbildes*, in dessen Totalität man das Urbild nach allen seinen Umgebungen erkennt, so daß das Urbild, ohne in der Darstellung zu erscheinen, dennoch vor der Seele des Anschauenden steht, sobald er die Totalität der Allegorie wahrgenommen, und ihren Sinn, so wie die ästhetisch vollendete Hülle derselben aufgefaßt hat. Das Aehnliche soll durch das Aehnliche angeschaut werden. Das Urbild, dessen Widerschein das Gegenbild (die Allegorie) enthält, muß daher, in seiner ganzen idealischen Vollendung, vor der Seele des Dichters stehen, und die Phantasie desselben muß stark und kräftig genug seyn, neben diesem Urbilde sogleich das Gegenbild desselben zu produciren, um dasselbe als ein poetisches Ganze darzustellen. — Obgleich der Grundcharakter der Allegorie: *Verfälschung* ist, wodurch sie entschieden der Poesie angehört; so kann doch die Allegorie nicht unter eine bestimmte Form der Poesie gebracht werden, weil sie bald die Verfälschung einer *Wahrheit* (wo sie zur *didactischen* Form), bald die Verfälschung eines *Factum* (wo sie zur *historischen* Form), bald die Verfälschung eines *Gefühls* im Gegenbilde seyn kann (wo sie zur *lyrischen* Form gehören würde).

(*Lessings Laokoon*, S. 113 ff. — *Heydenreich, Syst. der Aesth. Th. 1*, S. 247 ff. — *J. Winkelmann, Versuch einer Allegorie*, Dresd. 1766. —

Die Teutschen find arm an guten Allegorien. Aufser Götz, Kretschmann und andern gehören vorzüglich Herders *Paramythien*, und *Blätter der Vorzeit*, im 1 und 3ten Theile seiner zerstr. *Blätter* hieher).

104.

5) Das Epigramm.

Der Charakter des Epigramms beruht *auf der Versinnlichung eines hervorstechenden Gedankens in der möglich kleinsten, aber ästhetisch vollendeten Form der Darstellung*. Dieser Begriff scheint dem Charakter des Epigramms, das bei den Dichtern unter so vielseitigen Gestalten erscheint, insofern zu entsprechen, inwiefern in jedem vollendeten Producte dieser Art *nur Ein Gedanke* (dies sey nun ein in Begriff gekleidetes Gefühl, oder ein bezeichnetes Individuum, oder ein Factum etc.) herrschend seyn darf, dieser *hervorstechend* (frappant) seyn, durch die Form *versinnlicht* werden (sonst wäre es kein *poëtisches* Product), diese Versinnlichung aber in der *möglichst kleinsten Form* geschehen muß, weil das Epigramm nur Einen Gedanken versinnlicht, und die Kraft desselben auf der Präcision der Darstellung beruht. — Weil das Epigramm bald einen Begriff, bald ein Gefühl, bald ein Factum etc. versinnlichend bezeichnet; so kann es nicht im Allgemeinen unter eine der drei poëtischen Formen gebracht werden. — Als ästhetisches Product ist es entweder *Sinn-
gedicht*, in welchem ein sinnvoller Gedanke anschau-

schaulich, neu und treffend dargestellt wird, ohne die bestimmte Tendenz zu loben oder zu tadeln; oder es ist *Epigramm im engern Sinne*, das entweder Individuen, oder Handlungen u. s. w. *lobt*, oder intellectuelle und moralische Unvollkommenheit bitter *tadelt*, oder dieselbe mit leichtem Witze *verspottet*.

(Das Epigramm ist griechischen Ursprungs, und war, schon seinem Namen nach, *Ueberschrift, Aufschrift* auf Tempeln, Grabmälern, Kunstwerken. — *Lessings Anmerkungen über das Epigramm* (in s. vermischten Schriften, Th. 1,) verlangt von dem Epigramm: *Erwartung und Aufschluss*. — Herder, in s. zerstreuten Blatt. Th. 1, S. 99 ff. und Th. 2, S. 103 ff. — Pörschke, *Ged. über die Phil. des Sch.*, Th. 2, S. 56 ff. — Heydenreich, *Syst. der Aesth.*, Th. 1, S. 365 ff. —

Opitz, Wernicke, Logau, Lessing, Ramler, Hagedorn, Kästner, Göckingk, Wieland, Bürger, Blumauer, Göthe, Schiller, von Einem, Kretschmann, Voss, Kyaw, Herklots, Haug u. a.)

105.

4) Der Dialog.

Der Dialog, als Werk der schönen Kunst, ist von der mündlichen Conversation verschieden. Sein Charakter beruht auf der *Darstellung und Versinnlichung des intellectuellen oder moralischen Antagonismus mehrerer menschlicher Individuen in der Totalität einer ästhetisch vollendeten Form*. Er kann, in didactischer Hinsicht

sicht den Antagonismus der menschlichen Erkenntniss, in *historischer* Hinsicht den Antagonismus menschlicher Grundsätze und Handlungen (wohin auch der *dramatische* Gebrauch des Dialogs gehört), und in *lyrischer* Hinsicht den Antagonismus menschlicher Gefühle versinnlichen. Die Individuen, die im Dialoge, als Werke der schönen Künste, erscheinen, sind keine wirklich existirenden, oder wenigstens für den ästhetischen Zweck idealisirte Menschen, die hier als *Repräsentanten der ganzen menschlichen Gattung, oder gewisser Stände und Klassen derselben* erscheinen. — Die productive Kraft des Dichters zeigt sich in der *Erfindung, Haltung, gegenseitigen Stellung und Durchführung* der Charaktere der aufgestellten Personen; in der Mannigfaltigkeit und Schattirung, die durch den Antagonismus ihrer Meinungen, Grundsätze, Gefühle und Handlungen hervorgebracht wird, und in der ästhetischen Kraft, womit er den *beabsichtigten Zweck des Ganzen* in der Vollendung der ästhetischen Form herbeiführt, und aus dem gegenseitigen Kampfe der Meinungen, Gefühle und Handlungen entweder *Harmonie, oder Uebergewicht* des einen über das andere hervorgehen läßt. Dadurch erhält der Dialog sein inneres höheres Leben, seine bestimmte scientifische oder dramatische Tendenz, und bewirkt endlich in dem Gemüthe des Lesers oder Zuhörers das Uebergewicht des Gefühls der Lust über das Gefühl der Unlust sowohl durch die zuletzt herbeigeführte *Harmonie* der streitenden Kräfte, als durch das Wohlgefallen an der Vollendung der ganzen ästhe-

ästhetischen Form. — Ruhig wird der Fluß des Dialogs dahin gleiten, wenn er Begriffe entwickelt und Wahrheiten verfinnlicht; stärker wird er rauschen, wenn er bestimmte Gefühle zeichnet und gleichsam einen lyrischen Flug nimmt; am höchsten aber steigt er im Drama, wo an seine Haltung der Faden der dramatischen Darstellung, das poetische Leben der Handlung, und die Verwicklung und Entwicklung des Ganzen geknüpft ist. — Alle Dialoge müssen als mißlungene Kunstproducte erscheinen, wo Monotonie in der dialogischen Form herrscht; wo nur einer, und zwar im Kathedertone docirt, und die andern Personen bloß Statisten sind, und wo der Dichter aus der Haltung und Sprache der fingirten Charaktere fällt.

Mit dem Dialoge ist der *Monolog* verwandt, der den hohen Drang und Kampf der innern Gefühle und Leidenschaften so verfinnlicht darstellt, daß das innere subjective Leben und die hohe Bewegung desselben dem Sprechenden selbst *als objectiv* (außer ihm) erscheint, und er sich der Macht, die in ihm wirkt, in Worten entladen muß. Er gehört zunächst der *dramatischen Poësie* an, und wird nur in den Momenten einer starken Bewegung von Wirkung seyn, um die Richtung und Veränderung des Gemüths des handelnden psychologisch beobachten zu können.

(Engel, über Handlung, Gespräch und Erzählung, in 1. Schriften, Th. 4, S. 163 ff. — Pörschke, Ged. über

über die *Phil. des Sch. Th.* 2, S. 87 ff. und S. 84 ff. über den Monolog.

Lessing, Wieland, Mendelssohn, Gessner, Herder, Platner, Klopstock, Engel, F. H. Jacobi, Leisewitz — und viele der schon genannten dramatischen Dichter haben viele treffliche Dialogen aufgestellt),

106.

5) Die poëtische Epistel.

Der Charakter der poëtischen Epistel beruht auf der individualisirten Darstellung gewisser allgemein menschlicher Wahrheiten, Gefühle und Verhältnisse in der Totalität einer ästhetisch vollendeten epistolischen Form. In der poëtischen Epistel spricht der Dichter zwar nur zu Einer Person; er individualisirt dieselbe aber so, daß er in ihr zu dem ganzen Geschlechte redet; denn in die Darstellung der poëtischen Epistel gehört nur das, was dem Individuum, als Theil seiner Gattung, aber freilich unter subjectiven Beziehungen und individuellen Verhältnissen beigelegt wird. Die Person, an welche sich der Dichter wendet, muß, wenn die poëtische Epistel ein ästhetisches Product seyn soll, idealisirt werden, so daß man in ihr immer mehr den Menschen, als das bloße Individuum erkennt. Das Individuum wird daher in der poëtischen Epistel selbst zu einem poëtischen (idealisirten) Wesen, und darin besteht der Unterschied zwischen dem profaischen Briefe und der poë-

poëtischen Epistel. Jener muß so speciell seyn, dafs er blos eine Person angeht, und gleichsam nur für diese verständlich ist; diese individualisirt die Menschheit in einer Person, und spricht zu jener, indem sie sich an diese wendet. Nur dadurch kann die poëtische Epistel Leben und Verfinnlichung erhalten, und sich zur Totalität einer ästhetisch vollendeten Form erheben. Je specieller also der Inhalt der poëtischen Epistel ist; desto weniger hat sie ästhetischen Gehalt, der um so höher steigt, je *allgemeiner* der Inhalt ist, — und also gerade im entgegengesetzten Verhältnisse mit dem profaischen Briefe. — Enthält der Ausdruck der Darstellung die subjectiven Gefühle des Darstellenden; so nähert sich die poëtische Epistel der *lyrischen* Form. Schildert sie Facta; so ist sie mit der *historischen* Form verwandt etc. Verfinnlicht sie bestimmte Begriffe und Wahrheiten unter einer ästhetischen Hülle; so schließt sie sich an die *didactische* Form an. Wegen dieser *vielfachen* Beziehung ihrer Darstellungen gehört die poëtische Epistel zu den *gemischten* poëtischen Formen.

(Pörschke, *Ged. über die Phil. des Sch.* Th. 2, S. 31 ff. —

Haller, Ebert, Gleim, Wieland, Uz, Nicolay, Jacobi, Michaelis, Weppe, Gotter, Blum, Göcking, Pfeffel, Bürde, Brinkmann (Selmar), Kl. Schmidt, Köpken, Tiedge, Manfo u. a.)

6) *Die Parodie und Travestirung.*

Bei beiden wird ein *vorhandenes* ästhetisches Product mit einem *ernsthaften* Charakter vorausgesetzt, es gehöre übrigens einer poetischen Form an, welche es sey. Dieses Kunstwerk muß aber auch nach allen Momenten seiner Erfindung, Haltung und Durchführung, ja selbst nach den meisten einzelnen Stellen so bekannt seyn, daß der Leser der Parodie und Travestirung sich dasselbe überall vergegenwärtigen kann, denn auf dieser stillschweigenden Parallele beruht der Effect der *gelungenen* Parodie und Travestirung.

Die Aufgabe für die *Parodie* ist: durch *Veränderung des ernsthaften Objects in ein komisches*, bei der *Beibehaltung der Form des ernsthaften Kunstwerks*, ein *neues zur Totalität der ästhetischen Form vollendetes Kunstwerk hervorzubringen*. Dieses neue Kunstwerk (die Parodie) muß zwar auch an und für sich selbst als ein Ganzes betrachtet werden können; aber es erhält seinen ästhetischen Gehalt durch die vernünftige Vergegenwärtigung des parodirten Kunstwerks nach allen einzelnen Beziehungen der Parodie. — Ein gesunder, lebhafter Witz, eine glückliche Combinationsgabe, und ein ficherer ästhetischer Tact gehören dazu, das Object des ernsthaften Kunstwerks zu verändern, und ein passendes Gegenbild zu demselben aufzufinden, so wie das ganze Detail dessel-

desselben nach dem gewählten Gegenbilde, mit Leichtigkeit, umzugestalten und auf das komische Object zu beziehen.

Bei der *Travestirung* hingegen wird das Object des ernsthaften Kunstwerks beibehalten, aber die Form desselben so verändert, dass nun das ernsthafte Object unter einer neuen Umgebung erscheint, welche durch ihre Totalität das Gefühl der Lust anregt und befriedigt.

Es versteht sich von selbst, dass zur Parodie und Travestirung viel Uebung, Gewandtheit und Leichtigkeit in der Behandlung der verschiedenen poetischen Formen erfordert werde, und dass die neue Form, wenn sie ästhetischen Werth haben soll, in sich selbst vollendet seyn muss. Ist sie dies; so wird sie das ernsthafte Kunstwerk nie beeinträchtigen, sondern den Reichthum der poetischen Formen in der Sprache selbst vermehren, ob sie gleich, da sie die Producte der *lyrischen*, *historischen*, *dramatischen* und *didactischen* Form umgestalten darf, selbst, nur durch diese Beziehung, sich einer jener Formen mehr oder weniger nähert. — Sie sind, als *gelungene* Producte, interessante Spiele des Witzes, fruchtbare Schöpfungen der Phantasie, und Versuche, durch poetische subjective Kraft sich mit der poetischen Kraft eines andern Dichters, in der Hervorbringung eines neuen Kunstwerks nach der Analogie des von ihm hervorgebrachten, zu messen.

(Merkels Ernst und Scherz, 1803, St. 42, S. 167
ff. — Maafs, in den Nachtr. zu Sulzers Theorie,
2 B. 1, St. S. 41 ff.)

Michaelis, Blumauer, Bodmer, Kotzebue, Mahl-
mann u. a.)

V.

R h e t o r i k.

108.

Begriff derselben.

Die Rhetorik ist *schöne Kunst*, weil alle ihre Formen durch eine freie productive Kraft des menschlichen Geistes hervorgebracht werden, und in diesen Formen die subjective Unendlichkeit der Triebe des Begehrungsvermögens (das Idealische in demselben) vermittelt einer vollendeten ästhetischen Totalität versinnlicht wird.

Das Begehrungsvermögen ist, als ursprüngliches Vermögen in dem Geiste des Menschen, wesentlich von dem Vorstellungs- und Gefühlsvermögen verschieden; die ihm eigenthümlichen

chen Erscheinungen des innern Lebens heißen: *Triebe*. Vergesellschaftet sich mit dem Triebe ein *Gefühl*; so erhält der Trieb den Namen: *Affect*. Wird diese Verbindung des Triebes mit dem Gefühle zu einem *bleibenden* Zustande; so entsteht die *Leidenschaft*. — Ist nun das Streben nach dem Absoluten; nach dem Unendlichen, der Grundzug des übersinnlichen Princip im Menschen; so enthält jeder reine Actus seiner drei Vermögen einen Ausdruck dieses subjectiven Strebens nach dem Unendlichen. So wie nun, in Angemessenheit zu diesem Streben nach dem Absoluten, durch freie genialische Productivität der subjectiven Gefühle die Poësie entsteht; so entstehen die stylistischen Formen der Beredsamkeit aus der freien productiven Kraft des, in Beziehung auf das ihm voranschwebende Unendliche und Idealische, in Thätigkeit gesetzten Begehrungsvermögens. Der Strom der menschlichen Triebe reißt in seinen höhern Ankündigungen alles mit sich fort; er strömt über in eine Darstellung durch Worte, welche den Vorstellungen angemessen ist, die aus den menschlichen Trieben hervorgehen. Denn so wie die Poësie nur *dadurch* entsteht, daß die subjectiven Gefühle in Vorstellung übergehen, und die Vorstellung in eine Darstellung erhoben wird, wo man in der Totalität der ästhetischen Form den Ursprung der die Darstellung begründenden Vorstellungen aus dem Gefühlsvermögen wieder erkennt, so entsteht die *Beredsamkeit* dadurch, daß die subjectiven Triebe, denen als Affecten Gefühle vergesellschaftet sind, in Vorstellung übergehen,
die

die Vorstellung in Darstellung durch Worte verwandelt wird, und in der Totalität der stylistischen Darstellung der Ursprung der die Darstellung begründenden Vorstellung *aus der Unendlichkeit der subjectiven Triebe* nicht verkannt werden kann. Ohne genialische Kraft und freie Productivität gibt es also kein Product des *Styls der Beredsamkeit*; aber diese genialische Kraft muß disciplinirt, die Triebe des Begehrungsvermögens selbst müssen, bei der ganzen subjectiven Bildung des Individuums, harmonisch entwickelt worden seyn, wenn die stylistische Totalität eine *vollendete Kunstform* seyn soll. Nur diese *vollendeten Kunstformen* gehören der Rhetorik, als schönen Kunst an, deren höherer Zweck *Versinnlichung der Unendlichkeit subjectiver Triebe in endlichen freien Formen* ist; es kann daher weder die *bloße Prosa*, noch die *erkünstelte Stimmung der Beredsamkeit*, um Andere durch Ueberredung zu täuschen, zur Rhetorik, in diesem Sinne, gehören.

Adelung, über den Styl, Th. 2, S. 185 ff. — Eschenburg, Theorie, S. 355 ff. — Maafs, Rhetorik, S. 353 ff. — Pörschke, Ged. über die Phil. des Sch. Th. 1. S. 25 ff. — F. V. Reinhard, über die Grundsätze und die Natur des Schönen, Berlin 1797, S. 69 ff.

Die vollständige Literatur der Rhetorik s. man in meiner Sprachkunde, S. 254 ff. Hieher gehören:

J. C. Gottsched, *Ausführliche Redekunst*, 4 Th. Leipz. 1759. (*Auszug* daraus: *akademische Redekunst*, Leipz. 1759.)

J. P. Müller, *Anweisung zur Wohlredenheit*, Leipz. 1767.

J. B. Basedow, *Akademisches Lehrbuch prosaischer und poetischer Wohlredenheit*, Kopenh. 1756.

J. H. M. Ernesti, *Neues Handbuch der Dicht- und Redekunst in Beispielen etc.* 2 Th. Bayreuth 1798.

J. G. E. Maafs, *Grundriss der allgemeinen und besondern reinen Rhetorik*, Halle 1798.

G. G. Fülleborn, *Rhetorik*, Bresl. 1802.

109.

Eintheilung derselben.

Doch die vollendeten Producte, welche der Rhetorik, als schöner Kunst, angehören, sind an sich für die mündliche Darstellung berechnet; deshalb theilt man die Rhetorik ein in die *innere* und *äussere*.

- 1) Die *innere* Rhetorik beruht auf dem innigsten Zusammenhange zwischen Correctheit und Schönheit der stylistischen Form.

R

a

- a) Die *Korrectheit* der Form beruht auf der vollendeten Angemessenheit des dargestellten Stoffes zu den Begriffen, welche durch die Form dargestellt werden sollen, und diese Angemessenheit wird nach der *inventio* und *dispositio* des Stoffes beurtheilt.
 - b) Die *Schönheit* der Form beruht auf der Totalität derselben als ästhetisch vollendetes Kunstwerk, wodurch sie als ein frei producirtes organisches Ganze erscheint.
- 2) Die *äußere Rhetorik* besteht in der ästhetisch vollendeten äußern Darstellung der ästhetisch - rhetorischen Form, und begreift in sich
- a) Die *Declamation*, (*elocutio*).
 - b) Die *Gesticulation*, (*actio*).

110.

1) *Die innere Rhetorik.*a) *Korrectheit der Form.*

Der Stoff, der in den Producten des Styls der Beredsamkeit dargestellt wird, gehört, als solcher, nicht vor das Forum der stylistischen Wissenschaften, sondern blos in Beziehung auf die

die Form, unter welcher er erscheint. Diese soll nämlich den dargestellten Stoff *genau bezeichnen*, und die Begriffe und Vorstellungen, unter welchen die subjectiven Triebe in der Darstellung erscheinen, *nach grammatischen und logischen Gesetzen* in sich enthalten. Wenn daher die Rhetorik zuerst von der *Erfindung* der Begriffe (*de inventione*) handelt; so kann darunter nichts anders als die durch freie genialische Kraft (denn blos das Genie erfindet) producirte Masse von Begriffen, welche die subjectiven Triebe charakterisiren, verstanden werden, die der Verstand *nach dem Princip der formellen Wahrheit* (also nach *logischen Gesetzen*) unter sich verbindet, und die in der Darstellung, in Angemessenheit zu dieser Verbindung, nach dem Sprachgebrauche und nach den höhern Regeln des höhern Syntaxes, zu einer grammatischen Einheit verkettet, erscheinen. Je freier das innere geistige Leben, je höher die productive Kraft des Redners ist; desto neuer und origineller werden die Begriffe seyn, die er darstellt, und desto erschöpfender wird ihre Behandlung erscheinen, so dafs in der ganzen Reihe der zu einem logischen Zusammenhange gehörenden Begriffe kein einzelnes Glied fehlt, oder an der unrechten Stelle steht. Die Prüfung *dieses* Verhältnisses der einzelnen Sätze in einem rhetorischen Ganzen zu sich selbst und zu dem Ganzen, geschieht *nach der Logik*, weil nur nach den Principien dieser formellen Wissenschaft die *innere Oekonomie der Begriffe* in einem *stylistischen Ganzen* beurtheilt werden kann.

Fortsetzung.

Nach der Wahl des *Thema*, das einen Begriff enthalten muß, dessen Wichtigkeit schon in der Ankündigung entschieden ist, oder durch die Art der Behandlung hinlänglich belegt wird, kommt alles auf die *Ausführung* desselben, auf die logisch richtige *Disposition* an. Dazu gehört:

- α) Der *Eingang*, welcher auf die Ankündigung des *Thema* *vorbereitet*, und durch seinen Inhalt die Aufmerksamkeit in dem Grade anregt, daß der Redner des Interesses seiner Zuhörer an dem Gegenstande und der Ausführung desselben versichert ist. (Am schicklichsten wird der Eingang *nach* Vollendung des Ganzen gearbeitet. Er muß ganz einfach, natürlich und faßlich seyn).
- β) Die *Proposition*, oder die Ankündigung des durch den Eingang vorbereiteten *Thema*, mit Andeutung der Art der Behandlung und Durchführung desselben.
- γ) Die *Exposition*, oder die Entwicklung aller der Momente, welche zum Wesen des darzustellenden Stoffes gehören, um dadurch Ueberzeugung, Belehrung, Ueberredung und Rührung, und die Versinnlichung des dargestellten Gegenstandes hervor-

vorzubringen. Sie muß das Ganze des Gegenstandes erschöpfen, so daß er von allen Seiten beleuchtet und bestimmt durchgeführt erscheint.

1) Die *Argumentation*, oder diejenige logische Anordnung in der Folge der Begriffe, worauf die Ueberzeugung gegründet werden soll. Die *überzeugenden* Argumente müssen vorausgehen, darauf können die *überredenden* folgen, und dann kann man den Gegenstand *dem Gefühlsvermögen* und *dem Willen*, durch freie Rührung der edelsten Kräfte des menschlichen Geistes, näher bringen. In der Ordnung gehen, bei der Führung des Beweises, die schwächeren Gründe voraus, und die stärkern folgen nach, auch können die erstern zusammengezogen, die letztern aber müssen völlig umschliessend behandelt werden. Nie darf man endlich die verschiedenartigen Gründe und Beweise unter einander mischen, weil dann die Aufmerksamkeit zu sehr vereinzelt, und die Kraft der Ueberzeugung selbst verhindert wird.

2) Der *Schluss*, oder die Beendigung des stylistischen Products, wo die ganze Kraft der subjectiven Bewegung und Begeisterung aufgeboten wird, um den durch die Rede herbeigeführten Eindruck sicher zu begründen und bleibend zu machen. Hier darf der Redner die Erschütterung des Gefühls und Willens beabsichtigen, und
das

das Bild der Phantasie von dem Ganzen vollenden; denn nun hat er nicht blos die Absicht, zu überreden, oder zu täuschen, sondern er will die bewirkte Ueberzeugung des Verstandes mit dem Antheile der übrigen geistigen Vermögen an dem dargestellten Gegenstande in die innigste und harmonischste Verbindung bringen, und dadurch das ganze geistige Wesen des Menschen *ebnemäässig* ergreifen.

112.

b) *Schönheit der Form.*

Ob nun gleich die Gattungen des *profaischen* Styls, die in der Theorie des Styls aufgestellt worden sind, einer solchen Haltung fähig sind, die sie zu einem Producte *des Styls der Beredsamkeit* erhebt, sobald nämlich im *Briefe* und im *historischen* und *didactischen Style* die Darstellung aus angeregten subjectiven Trieben hervorgeht; so ist dies bei jenen Formen des profaischen Styls doch keine nothwendige Bedingung, vielmehr können sie auch *rein profaisch* erscheinen. Dagegen müssen die Formen, welche der *oratorische Styl* enthält, nach den Principien der Rhetorik *als vollendete stylistische Ganze* producirt werden, wenn sie *als Producte des Styls der Beredsamkeit* erscheinen, und des Namens eines ästhetischen Kunstwerkes nicht unwürdig seyn sollen. Dies sind denn die *feierlichen Reden*, welche theils *religiöse* (geist-

(geistliche), theils *profane* (weltliche) seyn können, und die *Anrede* oder *Harangue*.

113.

Die religiöse Rede.

Die religiöse Rede ist die Totalität einer vollendeten rhetorischen Form, deren Stoff aus dem Kreise sittlicher und religiöser Begriffe entlehnt ist. Da sittliche und religiöse Wahrheiten das Begehrungsvermögen am stärksten ergreifen, und mit dem Unendlichen in unsern Bestrebungen, so wie mit dem überfinnlichen Grunde aller unserer Ueberzeugungen und Hoffnungen und mit allen möglichen Verhältnissen des häuslichen und öffentlichen Lebens in der genauesten Verbindung stehen, so ist dem Effecte der religiösen Rede schon dadurch sehr vorbereitet. Der Redner darf blos die hohe innere Bewegung seines geistigen Lebens treu auffassen und wahr wiedergeben; so kann er sich seiner Wirkung versichert halten, weil er durch die Darstellung der Unendlichkeit seiner subjectiven Triebe auf die Anregung und Belebung derselben, jedem moralischen Wesen inwohnenden, Triebe zuversichtlich rechnen kann. Verfehlt er diesen Zweck; so wird größtentheils die Schuld an ihm liegen, weil die Empfänglichkeit für sittliche und religiöse Angelegenheiten um so höher befriedigt werden muß, wenn ihre Darstellung vermittelt einer vollendeten stylistischen Form geschieht.

Dem

Dem Inhalte nach find die religiöfen Reden *dogmatisch*, wenn sie Glaubenslehren entwickeln, *moralisch*, wenn sie sittliche Vorschriften aufstellen; *gemischt*, wenn sie dogmatische und moralische Wahrheiten mit einander combiniren, und mit der Entwicklung der Begriffe fogleich ihre fruchtbare Anwendung aufs Leben verknüpfen. Sie ist entweder *eigentliche Rede* (bei Taufen, Trauungen, Begräbnissen, bei der Beichthaltung und Abendmahlsfeier, bei Casualfällen etc.), oder *Homilie*, oder *Predigt*.

(Mosheim, Jerusalem, Cramer, Spalding, Resewitz, Lavater, Zollikofer, Sturm, Reinhard, Rosenmüller, Henke, Löffler, Ribbeck, Ammon, Marzoll, Sintenis, Zöllner, Veillodter, Kindervater, Schuderoff, Hufnagel, Hacker, Tischer, Sonntag, Wedag etc.

Das Gebet, das im rhetorischen Style *zunächst* zur religiösen Rede gehört, ist der wörtliche Ausdruck der innern Rührung, welche uns bei der Vergegenwärtigung sittlicher oder religiöser Wahrheiten durchdringt, und ein freier Erguß des angeregten Gefühls. — Nur selten wird das Gebet *am Anfange* der religiösen Rede natürlich seyn und Effect machen, weil man da auf die Bewegung des Gefühlsvermögens noch nicht rechnen kann; wohl aber gehört es an den *Schluss*, wo der Redner, nachdem er den Verstand überzeugt und den Willen belebt hat, die *Gesamtheit* des bei seinen Zuhörern *angeregten Gefühls* in ein feierliches, kräftiges und kurzes Gebet *zusammendrängt*, und nun die *subjective Stimmung* des Gefühlsvermögens bezeichnet, dessen höhere Anregung von dem Be-

Begehrungsvermögen veranlaßt, itzt aber in seiner Aeufserung nicht weiter von der Einmischung der Affecten in die Einheit des Gebets gestört wird.

Für die geistliche Beredsamkeit: Steinbart, Marzoll, Bahrdt, J. V. Schmid, Schuderoff, Ammon, Thym, Thiefs, Tittmann etc.)

114.

Die profane Rede.

Die profane Rede ist die Totalität einer vollendeten rhetorischen Form, deren Stoff aus dem Kreise des öffentlichen und bürgerlichen Lebens entlehnt ist. Der Gang der öffentlichen Angelegenheiten, der active Antheil der Bürger eines Staates an dem Bestehen, Fortschreiten und festeren Begründen der vaterländischen Constitution, die hohe Uebereinstimmung derselben mit den Forderungen des Kosmopolitismus, der ungetheilte Blick auf alles, was innerhalb des Organismus des Staates, die einzelnen Theile desselben genauer mit einander verbinden, die Herrschaft des Rechts sicher stellen, und die allgemeine Wohlfahrt erhöhen kann, sind die großen Gegenstände der profanen Rede, die in Republiken und beschränkten Monarchien vorzüglich angebaut wird. Mag immer der Partheigeist und die Privatleidenenschaft viele dieser Reden eingegeben haben; so fehlt es doch auch nicht an solchen, in welchen jener höhere, hier angegebene, Gesichtspunct

punkt festgehalten ist, und diese stehen als Muster für Mitzeit und Nachwelt in dieser Haltung da. — In Angemessenheit zu der äufsern Form andrer Staaten kann die profane Rede theils *gerichtliche* (anklagende und vertheidigende), theils *Staatsrede* (von Fürsten, Gesandten, hohen Staatsbeamten etc. gehalten) seyn. Auch gehören die *akademischen Reden*, die *Schulreden*, die *Lobreden* (eloges) hieher, sobald sie *rhetorische Kunstwerke* und keine Abhandlungen des profaischen didactischen Styls sind.

(*Lobreden* von Engel, Ramler, Fuss etc. — *Schulreden* von Fr. Gedicke, Degen, Gurlitt, Lieberkühn, Starke etc. — *Akademische Reden*: Schiller, was heisst und zu welchem Ende studirt man Universalgeschichte etc.

Die *Harangue* oder *Anrede* ist eine Rede nach verjüngtem Maassstabe, die entweder aus dem Stegreife gehalten, oder vorher überdacht ist, um bei den Zuhörern einen bestimmten Effect unmittelbar hervorzubringen).

115.

Ueber den Charakter der Beredsamkeit.

Die sogenannten rhetorischen Figuren, sobald sie aus dem weiter oben entwickelten Gesichtspunkte betrachtet werden, begründen, in ihrem innern Zusammenhange, eine *Bildersprache*, die eine eben so unabhängige und in sich

sich abgeschlossene Sphäre ist, wie die Sprache der Prosa. Sie gehören dem Dichter und dem Redner zu, inwiefern beide der Darstellung *eine höhere Versinnlichung* mittheilen müssen, da die subjectiven Gefühle und Triebe *nie anders als unter dem Kolorit* dieser höhern Versinnlichung erscheinen können. Je nachdem nun die *einzelnen* rhetorischen Figuren sich mehr zur Belebung von Gefühlen, oder mehr zur Versinnlichung von Trieben, oder zu beiden zugleich sich eignen; je nachdem werden sie auch entweder von dem Dichter oder Redner einzeln gebraucht, oder von beiden zugleich in Anspruch genommen. In der Theorie kann die Grenzlinie ihres Gebrauchs nicht genau zwischen Dichter und Redner gezogen werden; denn beide müssen, bei der Schöpfung ihrer ästhetischen Formen, dem Zuge des innern Genius folgen, und ihr innerer Tact wird sie nicht irre führen, sobald zu dem Reichthume ihrer natürlichen Anlagen eine *ebelmässige* Entwicklung ihrer *gesamten* geistigen Kräfte und ein vielfältig durch Lectüre und eigne Arbeiten geübter und geläuterter *Geschmack* hinzukommt. — Der *wahre Dichter*, der dem Drange der Unendlichkeit seiner subjectiven Gefühle folgt, wird daher nicht ins Feld *des Redners*, der seine subjectiven Triebe in freien vollendeten Formen producirt, abschweifen; der innere Ton ihrer individuellen Bildung wird beide vor der Ueberschreitung ihrer Grenzen bewahren; denn nichts zerstört den hohen Charakter der Poësie mehr, als *rhetorische Gedichte*, und nichts hindert, von der andern Seite, die

die *sichere* Ausbildung des Styls der Beredsamkeit in einem höhern Grade, als die Einmischung des Charakters der Poësie in den Umkreis einer rhetorischen Darstellung. — Die Sprache der Beredsamkeit steht also in der That in der Mitte zwischen Prosa und Poësie, und bildet eine unabhängige stylistische Form, so wie das Begehrungsvermögen ein von dem Vorstellungs- und Gefühlsvermögen unabhängiges, und ursprüngliches Vermögen des geistigen Subjects ist. Der wahre Redner hält sich auf dieser Mittellinie zwischen Prosa und Poësie, und je mehr er sich darauf behauptet, desto mehr gewinnt das stylistische Product, das er aufstellt, *Einheit des Tones und der Haltung*, und desto reiner bezeichnet es den so oft verfehlten Charakter der Beredsamkeit selbst.

Heydenreich, in dem kurzgefassten Handwört. über d. sch. Künste etc. Th. 1, S. 143 ff. — Meine Sprachkunde, S. 627 ff. — Sauer, Untersuchungen über den Antheil der Einbildungskraft an den Werken der Dicht- und Redekunst, Penig 1803.

2). *Die äussere Rhetorik.*a) *Die Declamation.*

Die Declamation ist, *als Kunst*, die *Fertigkeit*, *stylistische Producte sinnlich vollkommen mündlich darzustellen*; *als Wissenschaft* aber der *Inbegriff der Regeln*, wie man diese *Fertigkeit erlangen kann*. Jede *Fertigkeit* setzt *Uebung*, *vielseitige Uebung* voraus; mithin auch die *Declamation*. Sie ist eine *Fertigkeit in der mündlichen Darstellung*; sie verlangt daher die möglichst höchste *Gewandheit und Ausbildung der Sprachfähigkeit (der Zunge)*. Sie soll *stylistische Producte sinnlich vollkommen darstellen*, sie muß also die *Form der Darstellung zu einer Totalität erheben*, die *nach musikalischen Principien hervorgebracht wird*. — Sie setzt übrigens, *in Hinsicht auf den Stoff*, eine solche *Behandlung desselben voraus*, daß er *mündlich sinnlich vollkommen dargestellt werden kann*, und gründet sich insofern auf die, in der *Theorie des Styls* abgehandelte, *Lehre vom Wohlklange*.

Fortsetzung.

Soll die Declamation die *Fertigkeit in der mündlichen Darstellung eines stylistischen Product*s

ducts seyn; so setzt sie ein vielseitiges und geschmeidiges *Organ*, und einen solchen *Umfang der Stimme* voraus, nach welchem man im Stande ist, hohe und tiefe, starke und schwache, sanfte und rauhe, feste und schwankende Töne hervorzubringen. Ob nun gleich ein solches glückliches Organ an sich ein Geschenk der Natur ist, dessen Unvollkommenheiten nie völlig gehoben werden können; so kann doch durch *Anstrengung, Uebung und Kunst* ausserordentlich viel in dieser Hinsicht geleistet werden, wie mehrere Beispiele gelehrt haben. So weit nämlich muß, für die declamatorische Darstellung, die Sprachfähigkeit *ausgebildet und zur Gewandtheit* erhoben werden: daß der Declamator alle einzelne *Buchstaben* (besonders die *Vocale*) *Sylben* und *Wörter deutlich, richtig* und nach dem ihnen zugehörenden *Tone* ausspreche. (Die natürliche Stufenleiter der *Vocale* ist: u, o, a, e, i, nach der Oeffnung des Mundes). Diese Fertigkeit verlangt, daß man nicht mit der Zunge anstofse; keinen Buchstaben fehlerhaft prononcire, keine Sylbe verschlucke; keinen singenden Ton annehme, und nie zu hastig und übereilt, sondern so *langsam* lese, als es die Sprachorgane und der Charakter des darzustellenden Products verlangen.

(Schocher, *Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben etc.* Leipz. 1791.)

Fortsetzung.

Zur *sinnlichen vollkommenen* (künstlerischen) declamatorischen Darstellung eines *stylistischen* Products gehört aber noch mehr. Jedes *stylistische* Product hat seinen eigenthümlichen *Charakter*, der in der declamatorischen Darstellung genau gehalten und verfinnlicht dargestellt erscheinen muß. — So wie in der Musik für die Darstellung eines poëtischen Stoffes immer *nur Eine Tonart*, und dann wieder *nur Eine Tactart* (*Mensur*) sich bestimmt eignet; so ist es auch in der Declamation. Die große Kunst des Declamators besteht daher in der genialischen *Ergreifung und Festhaltung des Grundtones*, der seinem *stylistischen* Producte ausschließend anpaßt, und in der, der Musik in den Vierteln, Achteln etc. nachgebildeten, Schattirung und Kolorirung der einzelnen Sätze, Wörter und Sylben in dem Vortrage, nach einer langsamern oder geschwindern Bewegung, mit allen in den einzelnen Theilen des darzustellenden Stoffes begründeten *Ausweichungen* der Stimme aus dem Grundtone. Eben so, wie in der Musik das *Piano* und *Forte* wechseln, muß auch die Stimme des Declamators in der Darstellung nüanciren, und die *Stärke* und *Schwäche* richtig und abwechselnd vertheilen. — Daran schließt sich die *Betonung* (*Accentuation*), oder das richtige Legen und Halten des *Accents* an, wovon das *musikalische Leben* und die freiere Bewegung der declamatorischen Darstellung

stellung abhängt. Jedes Wort hat nämlich eine Sylbe, welche, als die wichtigste, den Ton erhält; dies ist der *Wortaccent*. Höher steht der *declamatorische Accent*, der in jedem stylistischen Zusammenhange (in jeder Periode) zuerst das *Hauptwort*, und dann die *wichtigern Nebenwörter* aushebt, um das erstere durch die Betonung *besonders*, und die andern vermittelt des *Accents verhältnismässig* herauszuheben. Dadurch wird in der Declamation dasselbe bewirkt, was in der Malerei die Vertheilung von Licht und Schatten hervorbringt. Nie aber muß die Declamation ihre Sphäre überschreiten, und, im wörtlichen Sinne, *mahlen*, d. h. hörbare Objecte durch die Stimme *nachahmen*, u. s. w., denn das erste Princip für jede Kunst ist bestimmte Kenntniss der Grenzen ihrer Sphäre, und freies Leben und Wirken innerhalb dieser bestimmt arrondirten Sphäre. — *Natürlichkeit, Einfachheit, Lebhaftigkeit und Theilnahme* an dem dargestellten Gegenstande sind die Grundeigenschaften jeder declamatorischen Darstellung. — Noch fehlt übrigens ein vollendetes *declamatorisches Zeichensystem nach der Analogie der Musik*.

Maass Rhetorik, S. 181 ff. — Ueber die *Declamation von Sheridan*, übersf. von Löbel, 2 Th. Leipzig 1793. — Artikel: *Declamation* im kurzgef. Handw. Tb. 1, S. 294. und S. 298 ff. — *Franke, über Declamation*, 2 Tb. Gött. 1789. — *Claudius, Grundriss der körperlichen Beredsamkeit*, Hamb. 1794. — *Schmiedtgen, Versuch über die*

die *Euphonie*, Leipzig 1794. — *Rambach*, *Fragmente über Declamation*, 2 Th. Berlin 1800. — *Bielfeld*, über die *Declamation als Wissenschaft*, Hamburg 1801. — *Ballhorn*, über *Declamation in medicinischer und diätetischer Hinsicht*, Hannov. 1802. —

(Es ist nicht gleichgültig für den Declamator, ob er in seiner eignen, oder in einer fremden Person auftritt. In dem erstern Falle ist er *Redner*, oder *Vorleser*; in dem zweiten ist er *Schauspieler*. So sehr der Schauspieler bemüht seyn muß, seine *Persönlichkeit* zu verlaugnen; so sehr muß sich der Redner bemühen, sie überall rein, und von allem Fremdartigen abgefondert, erscheinen zu lassen).

119.

b) *Gesticulation*.

Die *Gesticulation* oder *Geberdensprache* ist die *Totalität der verschiedenen Bewegungen des menschlichen Körpers und seiner Theile*, welche die *Darstellung der Declamation begleiten und unterstützen sollen*. Es läßt sich zwar, bei lebhaften Menschen, schon bei ihrem Sprechen im gemeinen Leben eine gewisse Geberdensprache nicht verkennen; aber diese muß, sobald sie die Declamation unterstützen soll, sehr

S

ver-

veredelt und geläutert werden. In der letztern Hinsicht ist die Gesticulation *ein durchdachtes, sinnvolles Spiel* in der Bewegung der einzelnen Theile des menschlichen Körpers, wodurch die declamatorische Darstellung *an Versinnlichung gewinnen* und ihrer Wirkung nach *erhöht* werden soll. Es läßt sich zwar in der *Mimik*, als *isolirten Kunst*, eine völlig von der mündlichen Darstellung unabhängige und in sich abgeschlossene Geberdensprache denken; aber in Hinsicht auf die Declamation verhält sich die Gesticulation nur *wie ein accompagnirendes Instrument zu einem obligaten* in der Musik. Sie darf daher nicht alles begleiten, sondern sie folgt in einer bestimmten und sorgfältig berechneten Gradation nur dem Wichtigern, und nirgends ist das *Gesetz der Sparsamkeit* von höherer Wirkung als bei der Geberdensprache. Zudem hängt es von den dargestellten Gegenständen ab, ob die eine, oder die andere Hand, oder beide zugleich, oder die Augen, oder eine Veränderung der Stellung des Körpers selbst die Declamation unterstützen soll, so wie überhaupt der *Schauspieler* die Gesticulation wieder aus einem andern Gesichtspunkte fassen muß, als der religiöse oder weltliche Redner. — Die Geberdensprache muß übrigens *deutlich, natürlich, lebhaft*, und mit *Grazie, Anstand und Würde* verbunden seyn; nie darf sie *Zwang, Verlegenheit und Aengstlichkeit* ausdrücken; nie ins *Einförmige* und *Lächerliche* ausarten. Sie muß vielmehr mit der Decla-

ma-

mation *Ein Ganzes* ausmachen, und die Totalität des berechneten Eindrucks vollenden.

Maafs, Rhetorik, S. 185 ff. — Engels Ideen zu einer Mimik, 2 Th. Berlin 1785. — Bahrdts Rhetorik für geistl. Redner, S. 207 ff. Action und Geberden, in dem kurzgef. Handw. Th. 1, S. 14 und S. 469.

120.

Schluss des Ganzen.

So hat also dieses Werk den Versuch gewagt, aus den unendlichen Anlagen des geistigen Subjects, und zwar aus den drei Vermögen desselben, aus dem *Vorstellungs-, Gefühls- und Begbrungsvermögen* die Sprache der *Prosa*, der *Poësie* und der *Beredsamkeit* abzuleiten, und durch die Anwendung des Gesetzes der *Form* auf alle profaische, poëtische und rhetorische Darstellung dem Gebiete der *stylistischen Wissenschaften* nothwendigen innern Zusammenhang zu geben, und sowohl alle *einzelne* *stylistische* Formen als auch ihr gegenseitiges Verhältniß dadurch erschöpfend zu bezeichnen. Ist jede Form Ausdruck der Endlich-

lichkeit, so kann sie nur durch ihre ideali-
sche Haltung zur schönen Form erhoben wer-
den, und dieses Idealische in der Form ist der
Widerschein, die freie Verfinnlichung des
Unendlichen, das wir in der Subjectivität un-
fers Geistes, nach der Selbstthätigkeit des Vor-
stellungs -, Gefühls - und Begehrungsvermö-
gens, der drei isolirten Modifikationen des gei-
stigen Lebens, wahrnehmen.

E N D E.

Berichtigungen.

S. 23, Z. 2 v. o. Teleologie

S. 27, Z. 17 v. u. einzelnen losgerissenen

S. 29, Z. 12 v. o. Sermonication

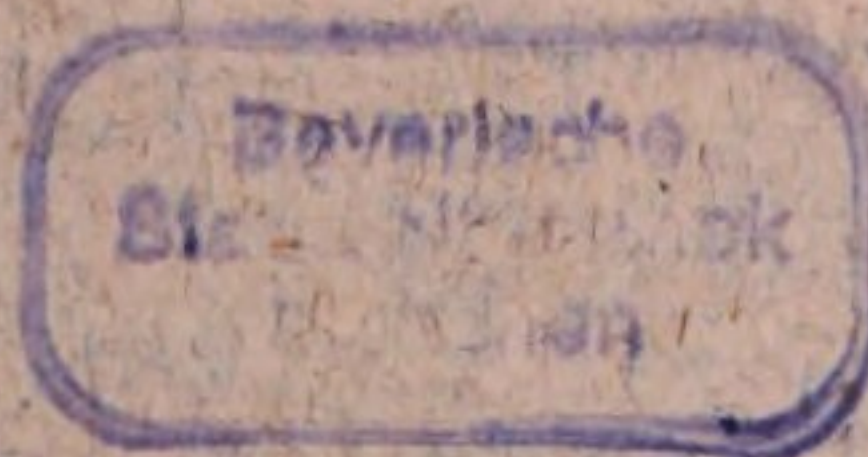
S. 49, Z. 10 v. o. Babo.

S. 82, Z. 12 v. o. schnarchen.

S. 165, Z. 16 v. o. der dritte Theil ist nun erschienen.

S. 179, Z. 12 v. o. Niethammer.

S. 185, Z. 2 v. o. lyrischen.





Pölitz, Karl Heinrich Ludwig,

Systematische Encyklopaedie der stylistischen Wissenschaften

Leipzig 1805

L.germ. 201

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10584170-4